S A L E H A L S H T A I W I

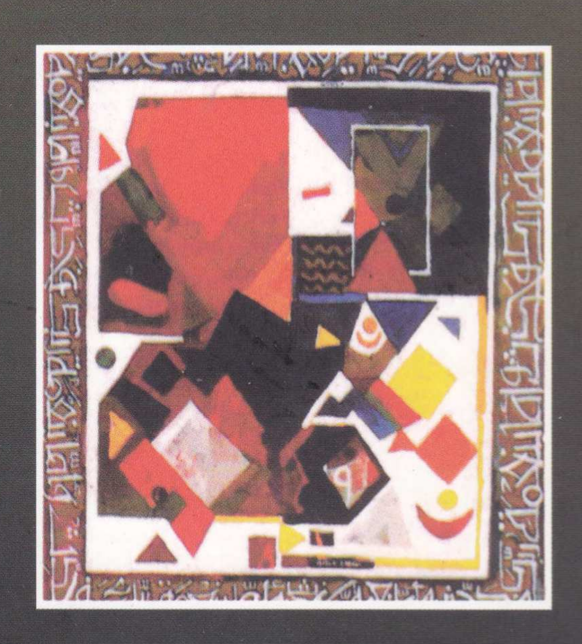


دراسات أدب
STUDIES

د. صالح الشتيوي

رؤى فنيَّة

قراءات في الأدب العباسي






رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com


رؤى فنّيّة
قراءات في الأدب العباسي

رؤى فنّية، قراءات في الأدب العباسي / دراسات – أدب
د. صالح الشتيوي / مؤلّف من الأردن
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥
حقوق الطبع محفوظة



المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص. ب : ٥٤٦٠ ـ ١١ ، العنوان البرقي :موكيّالي ،
هاتفاكس : ٧٥١٤٣٨ / ٧٥٢٣٠٨
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E - mail : mkayyali@nets.com.jo
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
فؤاد سليمان وهبي
لوحة الغلاف الأماميّ
معالجة بالحاسوب
الصفّ الضوئيّ :
المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
التنفيذ الطباعيّ :
رشادبرس / بيروت – لبنان

ISBN 9953-36-690-X

دراسات أدبية
STUDIES

د. صالح الشتيوي

رؤى فنّية

قراءات في الأدب العباسي



إهـــــداء

أهدي هذا الكتاب إلى أسرتي الكريمة



المحتويات



مقدمة

يتضمن هذا الكتاب عشرة فصول رئيسة في الأدب العباسي: يتناول الفصل الأول "جماليات اللون في شعر بشار بن برد"، إذ استخدم بشار جميع الألوان ووظفها في شعره، وقد ارتبطت هذه الألوان بنفسيته ارتباطا كبيرا، بسبب عاهة العمى؛ فجاءت معبرة عما في نفسه من شعور بالنقص.

ويدور الفصل الثاني حول "ظاهرة المناجاة في شعر أبي نواس"، فقد كان أبو نواس يخاطب أعضاء جسمه أو الطلل والحيوان... أو يناجي الذات الإلهية. ويبدو أن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر لحظة الأداء الشعري هي التي كانت تفرض عليه استخدام هذا الأسلوب.

ويعالج الفصل الثالث "صورة هارون الرشيد الجادة في شعر العصر العباسي الأول"، فيكشف عن الجانب الجاد في شخصية الرشيد، وقد وقف البحث عند ثلاثة قيم رئيسة، هي: القيم البطولية والدينية والإنسانية.

ويدرس الفصل الرابع "صورة دجلة بين البحتري وابن الرومي"، فقد بان لي أن صورة دجلة كانت ذات أبعاد متعددة، فضلاً عن أنها أبعاد رمزية في الغالب، فقد صور الشاعران الرحلة النهرية، كما بدت دجلة مكاناً ممتازاً لبناء القصور، أما مياهها، فصافية، وأحياناً معكرة، وترمز دجلة إلى الكرم والعطاء... وغير ذلك.

ويقف الفصل الخامس عند "صورة المغنيات في شعر ابن الرومي"، فقد ذكر ابن الرومي عدداً من المغنيات، فكان يكثر من أوصافهن، فتارة يمدحهن، وتارة يهجوهن، وقد استأثر جمال الصوت باهتمام الشاعر ووصفه؛ لأنه الشيء الذي يميز المغنية. ووردت أسماء الآلات الموسيقية التي كانت تستعملها المغنيات، مثل: العود والطبل والصنج.

ويكشف الفصل السادس عن ظاهرة "الشباب والشيب في شعر عبد الله بن المعتز"، وهي ظاهرة ذات أبعاد متعددة، فكان الشاعر يحزن على فراق شبابه، ويأسف عليه، وكان يرى في الشيب واعظاً يحثه على التقوى، ويربط الشيب بالغزل، إذ إن الشيب ينفر النساء عنه، ويقرن الشيب بالحوادث التي أصابته وأصابت قومه العباسيين، وأحياناً يرمز به إلى الأعاجم الذين استولوا على الدولة العباسية.

ويتطرق الفصل السابع إلى "صورة سيف الدولة الحمداني في شعر السري الرفاء"، فيبين الدور الذي اضطلع به سيف الدولة في القرن الرابع الهجري، فقد كان يدافع عن بلاد العرب أمام الأمم الأخرى وبخاصة الروم، ومن هنا، تغنى الشعراء بانتصاراته، ونوهوا بمآثره وأمجاده، ومنهم السري الرفاء الذي جاء شعره سجلاً حافلاً ببطولاته وأمجاده.

ويسعى الفصل الثامن، للكشف عن "التضحية في شعر أبي الطيب المتنبي"، فقد نجمت هذه الظاهرة -كما يبدو لي- عن تأثره بالشيعة الإسماعيلية والحركة القرمطية إلى جانب تأثره بحياة البادية بما فيها من قيم البطولة والشجاعة التي عاش المتنبي شطراً كبيراً من عمره فيها.

ويتناول الفصل التاسع "وصف الطبيعة عند كشاجم الرملي"، فقد كان كشاجم يصف الطبيعتين: الحية والجامدة، وقد استغل ظاهرة التشخيص في وصفه؛ فبث الحياة في الجمادات، فجاءت لوحاته تعج بالحركة والحيوية، كما كان له مكانة بين شعراء الطبيعة في عصره، فقلده بعض الشعراء، وترسموا خطاه.

ويدرس الفصل العاشر "المهن في مقامات الحريري"، فقد تضمنت هذه المقامات مهناً كثيرة ومتنوعة، من يدوية وتجارية وزراعية ونخاسة وقيافة... وغير ذلك، وقد اندثر بعضها وزال، مثل: النخاسة والقيافة، في حين أن بعضها ما زال قائماً، مثل: مهنة الحدادة والطب والتجارة... ومن ناحية أخرى، يدل بعضها على تدني مستوى المعيشة في الطبقات الدنيا في المجتمع العباسي، مثل: الحجامة والخياطة.

جماليات اللون في شعر بشار بن برد*

إن للون جماليات في النص الشعري، باعتباره طاقة فنية تنتشر على الصفحة الشعرية؛ ومن هنا، سعى بعض الشعراء إلى استثمارها وتوظيفها.

وقد أشار النقاد العرب القدماء إلى هذه الجمالية اللونية، قال الجاحظ: "إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[١].

وفطن إلى هذه المسألة ابن طباطبا؛ فقال: "إنَّ الشاعر الحاذق كالنساج الحاذق الذي يفوِّف وشيه بأحسن التفويف ويسده ولا يهمل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها، حتى يتضاعف حسنه في الصورة"[٢]. فابن طباطبا يشير إلى العلاقة بين الشعر والرسم، فالصورة والزخرفة من العناصر الأساسية في الشعر.

وأكد عبدالقاهر الجرجاني هذه العلاقة بين الشعر والرسم، حين قال: "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل معها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيِّر والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها، وترتيبه إياها إلى ما لم يتهد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب"[٣].

---

* نشر في مجلة أبحاث اليرموك التي تصدر عن جامعة اليرموك، المجلد ١٨، العدد ١، ٢٠٠٠.

وقد اهتم النقد الحديث بجماليات اللون، قال راسكين: " إنَ كلَ الناس، من ذوي التدريب الكامل، والمزاج المعتدل، يتمتعون باللون، واللون يقصد من أجل الراحة الدائمة للقلب الإنساني وبهجته، كما أنَ أسمى أعمال الخلق قد منحت اللون بثراء وكرم، وكان اللون هو الإشارة والدليل العظيم على كمال هذه الأعمال، إذ يرتبط اللون بالحياة في الجسم الإنساني، وبالضوء في السماء، وبالنقاء والصلابة في الأرض... "(٤).

وقال إدوارد سابير: "ينبغي للفنَان أن يستفيد من ثراء المصادر الجمالية الأصلية في لغته، فقد يشعر نحوه بالامتنان؛ لأنَ ميسم الألوان غنيَ، أو لأن المنصة مضاءة"(٥).

"فمنزلة اللون في الصورة الحديثة تفوق المنزلة السابقة في الصورة القديمة، ذلك أنَها تعدت نطاق الحسَ لدى القدماء إلى الذهن، حيث النمط الذهني أو الميتافيزيقي للصورة"(٦).

ولا ريب في أنَ "اللغة نظام من الإشارات، وهي تخدمنا في إيصال الأفكار، باستدعاء صور مفاهيم الأشياء التي تكونت في أذهاننا إلى ذهن الآخرين، والجدير بالذكر أن الكلمة لا تنقل الشيء وإنَما تنقل صورة الشيء(٧)".

ولا بد من دراسة اللون في الشعر من خلال ربطه بسياق النص الشعري، فالسياق وحده هو الذي يحدد وظيفة اللون وفاعليته.

وقد وظَف بشار بن برد الألوان المختلفة في شعره: كالأبيض والأسود والأحمر والأخضر، وغيرها؛ فقد كان له - في استغلال الألوان - خاصة ليست لأحد(٨).

وقد كانت الألوان تعبَر عن الآثار النفسيَة لدى بشار، وتحقَق رغبته في البوح عن داخله.

ومن المعروف أن بشارا ولد أعمى، وكان جاحظ المقلتين، قد تغشاهما لحم أحمر، فكان أقبح الناس عمى، وأفظعه منظرا..."[٩]؛ ولذا، ينبغي أن ندرك أن "الكفيف منذ الولادة لا يمكنه تمييز اللون إطلاقا باعتباره خاصيّة بصريَة، ولا يمكنه أن يعطي لمفهوم اللون صورته الحقيقية، وإنما تتيه في إدراكه مميزات الألوان وصورها في معان ومفاهيم مختلفة قد تكون بعيدة كل البعد، بل متناقضة مع معنى الألوان[١٠]".

ويبدو لي أنّ جماليّات اللون عند بشار كانت ذات مستويات معينة، وباستطاعة الدارس أن يتناولها من خلال ثلاثة محاور رئيسة، بحيث تتاح له فرصة التأويل والتفسير؛ كي يصل إلى الدلالات الحقيقية التي توحي بها الألوان داخل السياق النصي.

وهذه المحاور هي[١١]:

١. اللون والمجال الإنساني.
٢. اللون والمجال الحيواني.
٣. اللون والأشياء الأخرى.

أولاً: اللون والمجال الإنساني:

فمن حيث اللون والمجال الإنساني، نجد بشارا يعرض صورة المرأة؛ فيصف وجهها، قائلا[١٢]:

وبيضاء مكسال كأنّ حديثها إذا ألقيت منه العيون برود

فالبياض، هنا، يرمز إلى جمال الوجه، وهي صفة مثالية اعتاد الشعراء العرب ان يضفوها على المرأة، ويبدو أنّها امرأة مترفة مخدومة؛ فهي "مكسال" تنام إلى وقت الضحى، ولا تهتم بشؤون البيت، ومما يستحق الذكر أن سياق المرأة ربّما كان ألصق السياقات بالبياض، ذلك أن هذا اللون اكتسب - عرفيا - كثيرا من التعلّق بأجواء الصفاء والإشراق والحب[١٣].

وليس بغريب أن يصف بشار حديث صاحبته؛ فقد قيل: "إنَ حاستي السمع واللمس قويتان عند المكفوف - وفق مبدأ التعويض - ولكنَ هذه القوة لا ترجع إلى موهبة خاصَة، وإنما تنشأ من براعة استخدامها، وطول تدريبهما[١٤]".

ويتعاضد عنصرا اللون والشمّ في شعر بشار في رسم صورة المرأة، قال[١٥]:

وبيضاء يندى خدها وجبينها من المسك فوق المجمر المتأجّج

فهي امرأة مترفة جميلة لا تخرج في حرّ الشمس، ولذا، يبقى لونها أبيض، يزيدها جمالا العطر الذي يفوح منها. وبشار كان مولعا بالطيب في اللواحق الجمالية التي تستخدمها المرأة، ولعل هذا الطيب ضرب من ضروب التعويض التي يلجأ إليها بشار في تصور جمال المرأة وتذوقه، "فاهتمام الكفيف بالعطر وانتباهه إليه أكثر من المعتاد من غيره، إذ يمثّل أمامه صورة حية للاستمتاع والنشوة بمظاهر الجمال والحياة في مجالهما الضيق أمامه[١٦]".

ولا ريب في أن للون القدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان، كما أن لديه القدرة على الكشف عن شخصية الإنسان، ذلك لأنَ كلّ لون من الألوان يرتبط بمفهومات معينة، ويملك دلالات خاصة[١٧].

ويختار بشار اللون الأصفر في وصف قينة، فيقول[١٨]:

لهم زجل بعد نوم العيو ن وصفراء تستألف الفاقدا

وبشار يذكر الصفة "الصفرة" ويستغني عن الموصوف[١٩]؛ فلم يذكر الاسم: "قينة"، كما أنَ لهذا اللون دلالة اجتماعية، فهو يشير إلى طبقة القيان والجواري اللواتي تسربن إلى المجتمع العربي، وكن من أصول غير عربية، بل إن اللون الأصفر يغلب على الجنس الرومي. ومن المعروف أن هذه الطبقة كان يشار إليها بالبنان لفسقها، ولعل هذا ما دفع بشارا إلى ذكر صفاتها دون التصريح باسمها.

ويأتي اللون الأصفر للتعبير عن النعومة والرشاقة، قال بشار يصف مغنية[٢٠]:

وصفراء مثل الخيزرانة لم تعش ببؤس ولم تركب مطية راع

وينبغي أن ننظر إلى اللون داخل السياق، ولعل السياق يوحي بأن الصفرة ترمز إلى النعومة. من خلال تثني هذه الفتاة، وهي تعيش عيشة مترفة في بيتها، إذ لم تمتط الإبل وسط الصحراء.

وقد لاحظ أحمد أمين أن اللون الأصفر كان شائعا في العصر العباسي، سواء أكان في اللباس أم في تلوين الطعام أم في الخمرة...بل أكثر العباسيون من مدح المرأة الصفراء واستحسنوها...وبالغوا في حب الصفرة، حتى كانت القينة - أحيانا - تلبس الثياب المعصفرة والمزعفرة، وتطلي ما ظهر من يديها ومن عنقها بالورس...وكثيرا ما قرنوا هذا اللون بالدلالة على الميل إلى الشهوات والفجور، ورمزوا للخليع بقولهم: "إنه يلبس الورس[٢١]".

فلعل انتشار هذا اللون يدل على الخلاعة والإثارة والشهوة، "فاللون لا يأتي لوظيفة زخرفية جمالية محضة، بل لهدف نفسي يثري التجربة والمعنى ويقيم بناء الرمز[٢٢]".

وإذا أنعمنا النظر في البيت السابق، نلحظ أنه يصور ما يعتمل في نفس بشار؛ فهو يسخر من العرب وحياتهم الصحراوية؛ منطلقا من شعوبيته المقيتة.

ووصف بشار جارية؛ فوظف اللون، قائلا[٢٣]:

بيضاء صفراء قضافية ما نالها بر ولا حانث

فبشار عمد إلى الألوان المنسجمة: كالأبيض والأصفر[٢٤]؛ ليزرعها في شخصية هذه المرأة، ويكني عن جمال وجهها وإشراقه وصفائه، وقد قيل قديما: "إن المرأة الرقيقة اللون، يكون بياضها بالغداة يضرب إلى الحمرة، وبالعشي يضرب إلى الصفرة[٢٥]".

ومن الواضح أن الشاعر يسلط الضوء - في البيت السابق - على أصل هذه المرأة، فيؤكد أنها جارية، بدليل استثماره صيغة النسب، بالإضافة إلى التضعيف: "قضافية"، ثم يشير إلى صفة معنوية؛ فهي عفيفة، ولعل عفتها، هنا، تعكس إحساس الشاعر تجاه الجواري، وقتذاك، فقد كن فاسقات، فأراد بشار أن يدافع عنهن سلفا؛ لأنه ينتمي إلى أصل أعجمي، وكان يبادلهن الفسق والهوى.

ويوظف بشار في صوره جمالية لونية ممتشجة بالزعفران الأصفر؛ ليعادل بها جمال المرأة التي يتعزل بها، قال[٢٦]:

كأن ياقوتها وعصفرها في الشمس إذ لهبتهما لهب

فهو يشبه الياقوت والعصفر اللذين تلبسهما المرأة - إذا تعرضا للشمس- باللهب، ومن البدهي أن يلجأ بشار إلى هذه الصورة، "فالكفيف يعتمد على الاقتران والمحاكاة؛ فاللون الأصفر - مثلا - يقترن لديه بالذهب ثم الشمس[٢٧]" لا سيما أن الشمس وقرت في مخيلة الناس أنها رمز إلى الضياء والإشراق، فقد جاء في الأمثال: "في القمر ضياء، والشمس أضوأ منه"[٢٨].

وربما قصد بشار إلى مثل هذه الصور - وهو الضرير - ليكون لنفسه أداة من أدوات التعويض؛ كيما يقال: إنه أبدع في الصور المرئية أكثر مما يبدعه الشعراء المبصرون[٢٩].

فقد أكثر بشار من التشبيه بالمرئيات، معتمدا في تصورها على إحساسه الداخلي والتخيل والوهم، وتداخلت في تصويره معطيات الحواس[٣٠].

والحقيقة إن بشارا فاق المبصرين في أكثر الصور البصرية، وأثبت - في مجال الصورة الشعرية - أن الأعمى لا يحرمه عماه ملكة الخيال[٣١].

وكان بشار يحمل اللون بعدا اجتماعيا طبقياً، كقوله[٣٢]:

من البيض لم تسرح على أهل غنة وقيرا ولم ترفع حداج قعود

فالبياض، هنا، إشارة إلى النساء الحرائر، إذ إن الشاعر ينفي عن صاحبته أن تقوم على خدمة غيرها، فالخدمة والعمل منوطان بالجواري.

ويسبغ بشار اللون الأبيض على ممدوحه، فيقول[٣٣]:

وكفاني أمرا أبر على البخـ ـل بكف محمودة بيضاء

فمن الناحية الإشارية، أخرج بشار اللون الأبيض من دلالته الأصلية إلى دلالة أخرى؛ فأصبح يوحي بالنقاء والطهارة والكرم؛ فالكف - أو اليد - هي رمز القوة والعطاء عند العرب، وهي تشير إلى الفضل الذي لا يجحد والنعمة المشكورة، فليس اللون، في النص، مجرد لون خالص، وإنما يعبر عن صفة مثالية نزعها على الممدوح، وقد رشح السياق هذا المعنى؛ فالبخل يستثير في ذهن السامع معنى الكرم والعطاء.

ويعبر بشار باللون الأبيض عن الشهرة، قال[٣٤]:

أغر عليم بالسياسة لم يقم عنيفا ولا رثّ القوى متهددا

فالغرة البيضاء تعني، هنا، شهرة الممدوح في مجال السياسة، وواضح أن في البيت تشبيها استمده الشاعر من عالم البادية؛ فالممدوح مشهور معروف، كشهرة الغرة البيضاء في جسم الفرس الأسود، فلا تخفى على أحد.

ويستغل بشار اللون في حديثه عن صوت المرأة، فيقول[٣٥]:

وحديث كأنه قطع الرو ض زهته الصفراء والحمراء

فقد مزج بشار اللون الأصفر بالأحمر؛ ليكني بهما عن صفاء الصوت وحسنه. فالصفرة والحمرة من الألوان الفاقعة الجاذبة، فصوت المرأة يجذب الآخرين ويشدهم، لنعومته وصفائه.

ومن المعروف أن بشارا كان أكثر الشعراء تفننا في وصف كلام المرأة وحديثها؛ لأنه إنما يتحدث عن أشياء غير معطلة حاستها عنده[٣٦].

ولعل في إكثاره من هذا الوصف تعويضا عن حاسة البصر؛ لأن فقدان البصر يؤدي إلى زيادة الحواس الأخرى، ويستدعي تسخيرا أكبر لها؛ بحيث يركز العميان اهتمامهم، لالتقاط المعلومات غير البصرية، معتمدين في ذلك على الحواس الأخرى، من مثل: حواس السمع والبصر[٣٧].

وربما كان بشار أول من اتجه إلى تصوير حديث المرأة بقطع الرياض المتنوعة الأزهار والنوار، وهي ظاهرة لا تعتمد على تغير البيئة، لكنها ترتكز على تغير إدراك العلاقات بين الأشياء[٣٨].

ويستعين بشار باللون في وصف المرأة، فيقول[٣٩]:

ومخضب رخص البنا ... ن بكى علي وما بكيته

ولفظة "مخضب" هي الدالة على اللون الأحمر، لكنه ليس لونا ثابتا، وإنما لون طارئ، تعمدته المرأة؛ لتمنح نفسها جمالية، لكن هذه الجمالية، جاءت باهتة لم تأخذ مفعولها لدى الشاعر، لأن كلمة "رخص" تجسد لنا الموقف النفسي لدى الشاعر، فهو غير أبه بها، وإنما هي التي تستميله، ومن هنا، لم يؤثر بكاؤها فيه.

ويربط بشار الصباح باللون الأبيض، فيقول[٤٠]:

يا ليلتي لم أنم شوقا وتسهادا ... حتى رأيت بياض الصبح قد عادا

كبرت لما رأيت الصبح منبلجا ... يحدو توالي جون بان أوكادا

إن الشاعر لا يشكو، هنا، من طول الليل على عادة الشعراء العرب الذين يستذكرون الحبيب، فيتقلبون بين الهموم في ليلهم الطويل، وإنما جاءت شكواه ذات صلة بحرمانه من فقدان بصره؛ فالبياض، داخل السياق، مرتبط بنفسية بشار؛ فهو يرقب انبلاج الصباح، وقد أتى الشاعر بالفعل: "كبرت" الذي يؤذن بالكبت والضيق؛ ولذا، يتخيل الصباح يطرد الليل ويلاحقه، وهي صورة حركية أيضا، تلاحمت مع الصورة النفسية، فكأن ظهور الصباح أصبح عملية

تنوير تخفف من كثافة الظلام، وبالتالي، تخفف من أحزان الشاعر؛ ولا غرو في ذلك، "فالعلاقات التي يدور فيها الشعر وكل الفنون علاقات وجدانية داخلية؛ فالحدس أو الخيال الشعري عندما يتجول بين الموجودات وهو يحمل طاقة عاطفية يكون كالمغناطيس ينجذب إلى قطبيه ماله صلة وجدانية به(٤١)".

فبشار كان يصدر في تصويره عن إحساس حقيقي نابع من نفسه وشعوره.

ويستخدم بشار اللون الأبيض في التعبير عن الشيخوخة، قال يهجو حماد عجرد(٤٢):

نعم الفتى لو كان يعرف ربه	ويقيم وقت صلاته حماد
وابيض من شرب المدامة وجهه	وبياضه يوم الحساب سواد

وعلى الرغم من أن المهجو شيخ، لكن أعماله تناقض هذه السن - سن الشيخوخة- فهو يشرب الخمرة، ولم يؤد فرائضه سبحانه - ومن أشهرها الصلاة؛ فالشاعر يسلب أسمى الصفات وأقدسها من شخصية المهجو، ولذا، فاللون الأبيض يحمل دلالة سلبية؛ لأن المهجو شاب من فعل ابنة الحان!! فخرج البياض عن دلالته المعهودة - الصفاء والنقاء- ليومئ إلى صفات غير مستحبة، فالبياض الدنيوي الظاهري الباهت - الذي فيه معنى الذبول - يستحيل إلى سواد - رمز الشؤم - في الآخرة.

والطريف أن الصفات التي أضفاها بشار على المهجو، هي نفسها التي كان يتسم بها؛ فأراد أن يسقطها على الآخرين؛ لإحساسه أنها تخالف المعتقد الديني في هذا المجتمع العربي المسلم؛ ولأنها من الصفات التي تطعن في شخصية الإنسان.

ويأتي اللون الأحمر في شعر بشار للتعبير عن بني جنسه الفرس، قال(٤٣):

أحين أشـــارت بي الأكف معيدة   وحفت بي الحمراء خرقا معصبا

يجسد اللون الأحمر، في النص، نفسية بشار التي كانت تمتلئ حبا لقومه الفرس، وكرها للعرب؛ انطلاقا من شعوبيته، وقد جاءت الألفاظ لتوحي بمثل هذه المعاني؛ فقوله: "الحمراء" - بأل التعريف - يشي بشهرة العجم وكثرتهم - في ذهنه-؛ فقد كان يكنى عن الأبيض بالأحمر(٤٤)، والعرب تسمي الموالي من عجم الفرس والروم الحمر، لغلبة البياض على ألوانهم(٤٥)، كما توحي الحمرة بالهيبة، أيضا، فاللون الأحمر يقترن بصورة الدماء، وقد ارتبط هذا اللون بالفعل: "حفت"؛ ليرمز به إلى اعتداده بقومه الذين يحيطون به، ويمنحونه التنفج والاستعلاء، أما الخرق، فيشير إلى قوة الضربة وفاعليتها، كما أن قوله: "معصبا" يوحي بالعصبية، وهذا ما كان يصنعه الأعاجم خاصة الفرس، وقتذاك، ولعلنا لا نبالغ في هذا التحليل؛ "فالشعر بطبيعته يبتعد عن الانكشاف والوضوح، وهو لا يعيش إلا في جو من التستر والتخفي، ومثل هذا الجو يبقيه عزيزا مصونا(٤٦)"، فمن أجل استحضار النص الأدبي كي يثمر؛ فإنه يحتاج إلى خيال القارئ، الخيال الذي يعطي شكلا للتفاعل بين الجمل المتعالقة التي أنذر بها...(٤٧)

ويستعين بشار باللون في وصف الجيش، فيقول(٤٨):

وجيش كجنح الليل يرجف بالحصى   وبالشـول والخطـي حمر ثعالبه

فالليل يشير إلى السواد، كناية عن كثرة الجيش، أما الرماح الحمراء؛ فتدل على الدماء التي تسيل من المقاتلين في ساحة الوغى، وهي صورة مؤثرة في السامعين؛ لأن منظر الدماء يستثير عاطفة الإنسان.

ويعتمد بشار على الألوان في تصوير المعنويات، قال(٤٩):

وإذا دخـلنا فادخـلي   في الحمر إن الحسن أحمر

فيصف الحسن بالحمرة، وهي صورة امتصها بشار من التراث: فقد جاء في الأمثال: الحسن أحمر، بمعنى أن الحسن في الحمرة، أو أن الوصول إليه

يكون بمشقة وصبر على المكاره[٥٠]، إلى جانب أن هذه الصورة ذات علاقة بعاهته؛ فنقص الحواس عند بشار كان سببا في تجديده وإغرابه، وبه صار إمام المحدثين في البديع[٥١].

واللون الأحمر شائع في شعره[٥٢]، ولعل تفشي هذا اللون عنده، يكشف عن رغبته في الشهوة والنشاط الجنسي، فقد لاحظ بعض الدارسين أن اللون الأحمر "يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية والنشاط الجنسي وكل أنواع الشهوة"[٥٣]، وبشار كان حسيا لا سيما في غزله، إذ كان يهبط إلى السفوح المحرمة، حين كان يبادل بنات الهوى والقيان الحب، فلا عجب أن يرمز باللون الأحمر إلى هذه المعاني.

وكان الرجل فارسيا يعبد النار، وهي حمراء، وقد صرح في شعره بذلك[٥٤].

ويضفي بشار اللونية على المعنويات، أيضا، كقوله[٥٥]:

آمل العيش تارة	وأرى الموت أسودا

والموت يستحضر في ذهن السامع الشؤم والمأساة، لكن الشاعر استعمل اللون "أسودا" صفة للموت، والغاية من ذلك ليست اللونية، إنما تأكيد المعنى المراد وإبراز أهميته وشدته[٥٦] - أي الموت -.

وبشار امتص هذه الفكرة - سواد الموت - من مجتمعه وما تردد على ألسنة الناس.

ويتحدث بشار عن الليل؛ فيوظف اللون الأسود، إذ يقول[٥٧]:

تبيت تراعي الليل ترجو نفاده	وليس لليل العاشقين نفاد
تقلب في داج كأن سواده	إذا انجاب مصقول إليه سواد

فيقدم بشار صورة لونية، فالسواد، في سياق النص، يمثل القلق النفسي الذي يكتنف الشاعر، وقد استخدم بشار ثلاثا من الصفات التي تدل

على السواد، هي: "داج" و "سواده" و"سواد"؛ ليدلل على إحساسه بوقع الليل عليه، ومما يكشف عن هذه المعاني - القلق والحيرة- استخدامه الفعل المضارع: "تقلب" - في مطلع البيت الثاني - والشاعر يعني نفسه، لكنه لجأ إلى التجريد، ليجسد حالة التمزق في الذات الشاعر، فالتقلب من أمارات الحائر المهموم، وقد حذف الموصوف "ليل" وأبقى الصفة: "داج"؛ للإمعان في إظهار سطوة الليل، والسواد يرتبط بالحداد عند العرب، فطبيعته متصلة نفسيا بأجواء الكآبة والحزن(٥٨).

فيبدو أن الشاعر أخرج اللون إلى دلالة الانفعال، فلم يبق لونا خالصا.

واللون الأبيض الذي عهدناه رمزا للصفاء والنقاء والإشراق، قد يشرب معنى سلبيا، من خلال سياق معين، قال بشار(٥٩):

لا تسبقي بي حمام الموت وانتظري   يوما كأن قد طوتني البيض والسود

فالشاعر عندما استعمل "الأبيض والأسود"، في البيت، لم يحتفظ لهما بحدود المعروف والمألوف، وإنما كان يستعين بهما في المستوى الكنائي، فاللون الأبيض كناية عن النهار أو الكفن الأبيض، أما اللون الأسود؛ فكناية عن الليل أو القبر؛ فاللونان يحملان معنى سلبيا، وقد تحالفت الألفاظ في البيت لإبراز الصورة القاتمة التي لونت نفسية بشار، كقوله: "حمام الموت" و"انتظري يوما" و "طوتني"، وهذا شيء طبيعي؛ "فاللغة عند المكفوفين هي معشوقتهم ولذتهم؛ لما في اللغة من قدرة على احتواء ذاتهم واستيعاب طاقتهم الذهنية وتعويضاتهم الإيقاعية"(٦٠).

ويرمز بشار باللون الأسود إلى التبكير، قال(٦١):

إذا انكرتني بلدة أو نكرتها   نهضت مع البازي علي سواد

إن ارتباط اللون الأسود بالنهوض، يعني التبكير - في الصباح الباكر قبل انبلاج الفجر- والتبكير نجم، هنا، عن سوء العلاقة بين الشاعر ومجتمعه، وفي

هذا تجسيد لنفسية بشار التي كانت لا تطمئن إلى هذا المجتمع، ولا تنسجم معه؛ فجاءت الغربة النفسية والنكران والرغبة في الهروب من هذا المجتمع.

ولعل ربط الشاعر نفسه بالصقر في التبكير، ذو دلالة نفسية أيضا، فالصقر من الطيور التي خصت بالقوة(٦٢)، منذ العصر الجاهلي، فربما أراد بشار أن يجابه مجتمعه، ويستعلي عليه، فيبرز قوته وتمرده.

فبشار كان واعيا بإشراقات اللون في لوحاته الشعرية، فحاول غرس اللون فيها؛ ليفيد منه في الكشف عن دواخل نفسه أو إضاءة الجانب غير المعلن فيها(٦٣).

ويدل اللون الأسود، أحيانا، على الزينة والجمال، كقوله(٦٤):

ولـها وارد الغدائر كالكر م سـوادا قد حان منه انتهاء

فاللون الأسود يشير، في البيت، إلى الشعر الأسود الطويل، وهذا من مقاييس الجمال الأنثوي عند العرب، منذ القدم، فهم يفضلون في المرأة شعرها الأسود، إذ غالبا ما يكون الشعر أسود في مرحلة الشباب.

وفي إطار تغزل بشار بصاحبته، يحتفي باللون الأزرق، فيقول(٦٥):

تراخت في النعيم فلم تنلها حواسد أعين الزرق القباح

لقد عبر بشار بزرقة العيون، هنا، عن الغدر والشؤم والخديعة، لأن العرب تنعت الخديعة بالزرقة، ذلك أن اللون الأزرق غالب في العيون عند الروم والديلم...فالشاعر استعمل الزرقة لا بصفتها اللونية، وإنما بما تعنيه من الخديعة والشر(٦٦)، ونعتقد أن هذه الصورة قد وقرت في أذهان العرب منذ العصر الجاهلي، ومن هنا، وظفها الشاعر، في البيت السابق، ولا غرابة، في ذلك: "فلغة الألوان تخاطب العواطف والنفس برمزية قديمة قدم الإنسان"(٦٧).

ويعمد بشار إلى الصورة اللونية في حديثه عن المرأة، قال(٦٨):

وغداة الخميـس قـد موتتني ثم راحت في الحلة الخضراء

إن الهادي في فهم إيحاء اللون، هنا، هو السياق العام للبيت، وتلمس الشعور السائد فيه، فيمثل اللون الأخضر، داخل السياق، لون الحقول الخصبة والأمل والربيع، من خلال مجيئه صفة للحلة.

وقد ذكر أن اللون الأخضر يمثل التجديد والنمو والأيام الحافلة للشباب الأغرار(٦٩).

ويبدو أن للشاعر حسا لغويا، فقد استخدم لفظة "غداة" في مطلع البيت، وهي تعني الصباح الباكر، لكنه استعمل الفعل الماضي "راحت" في العجز، والرواح يعني وقت المساء، والفترة بين الغدو والرواح ليست بقصيرة، ومن هنا، كان استخدامه حرف العطف "ثم" منسجما مع المعنى؛ لأن "ثم" - كما هو معروف - تفيد- التراخي في الزمن.

كما جاءت جملة: "راحت" لينة، بفضل أحرفها الرخوة -داخل البيت-، وهذا يأتلف مع المعنى، فصاحبته كانت منهمكة في القضاء عليه، يجسد ذلك: التضعيف في قوله: "موتتني"، والذي يعد رمزاً للشدة والقوة، ولا بد أن تعقب هذه القوة فترة راحة، فجاء قوله "راحت" لتمثل هذه المرحلة.

والجواهر التي تزين صدر محبوبته خضراء، قال(٧٠):

عليه الجوهر الأخضـ ـر والياقوت منصوب

واللون الأخضر، هنا، يكتسب معنى الخصب والرخاء والنعيم، وهذه هي الدلالات التي التصقت به منذ القدم؛ فصار رمزاً فكرياً، وإيحاءً شعورياً ينطوي على هذه المعاني(٧١).

ويشبه بشار صدر المرأة -حين أظهرته- وقد ألقت ثيابها جانباً، بالفضة البيضاء التي خلطت بالذهب، قال(٧٢):

ولو تراها إذا ألقت مجاسدها وأبرزت عن لبان غير خوّار

حسبتها فضة بيضاء في ذهب يا حسنها فضة في مذهب جار

فالفضة، في النص، وسيلة لونية اتخذها بشار؛ ليدلل بها على البياض، فضلاً عما توحي به من صفاء وملاسة، ربطهما الشاعر بجسد صاحبته، والملاسة تعتمد، في الأصل، على حاسة اللمس، وهي سمة جاءت رد فعل لشعوره بعاهته باعتبارها - حاسة اللمس- تعويضاً عن فقدانه بصره.

ومثل هذا اللون من التصوير جديد على الأدب العربي خرج به بشار عن نطاق التشبيهات المكررة في تصوّر جمال المرأة[٧٣].

وتظهر فاعلية اللون بطريقة غير مباشرة، حين يصف بشار حبيبته، فيقول[٧٤]:

بانوا بخود كأن رؤيتها   بدر بدا والظلام مرتهج

والصورة تدور على مصادر سماوية طبيعية؛ إذ يرفع بشار من مكانة محبوبته؛ ليجعلها في منزلة مرتفعة عن مكانة البشر، منزهة عنهم، والبدر يشير إلى الاكتمال والامتلاء، والاكتمال شيء يرتفع عما هو بشري[٧٥].

ونلاحظ أن بشاراً يركز على ألفاظ الرؤية والمشاهدة، كقوله: "رؤيتها" و "بدا"، وهي ألفاظ تفضح نفسيته التي عهدناها تكابر وتحاول الاستعلاء على عاهته؛ فمثل هذه الكلمات تعبر عن إحساسه بعقدة النقص، ورغبته في الرؤية والبصر.

وبشار لم ير البدر ولا الظلام حقيقة، لكنه - على أية حال- يصدر عن إحساس صادق، فالشاعر ليس ملزماً بالواقع وتصوره، قال أحد الدارسين: "ليس الشاعر هو الناظر للصور المرئية، إنما الشاعر المبتكر هو الذي يرى الصور غير المرئية، بل هو الذي يبتكر الصور، والابتكار لا يستمد عناصره من المنظور فقط، بل من المتصور والمفروض أيضا"[٧٦].

ثانياً: اللون وعالم الحيوان:

وشكل اللون عنصراً من عناصر الصورة الشعرية التي تحدثت عن الحيوان في شعر بشار؛ فوظف اللون في وصف الحيوان أو في إضفاء المشاعر النفسية عليه، من ذلك قوله يصف جملاً[٧٧]:

دامي الإطل على الحداب كأنما   خضبت بعصفره رؤوس حدابه

واللون الأحمر، يكشف، عن شدة معاناة البعير؛ فالدم لم يسفح إلا بسبب المسير الطويل في الأرض الغليظة؛ فخضبت رؤوس الحداب بدمه، وقد أضاف الشاعر (دام) إلى الإطل) -والمضاف والمضاف إليه كلمة واحدة- وكلتا الكلمتين موحية في السياق، فلفظة (دام) اسم فاعل تشي بالاستمرارية والتحرر من عنصر الزمن، فالدم لم يتوقف عبر هذا المسير الطويل؛ مما ترتب عليه الإنهاك وإضعاف القوى الجسمية، ولفظه (الإطل) ذات علاقة بالدم المطلول، أي المسفوح، فتآزرت اللفظتان في رسم صورة المكابدة والمعاناة التي واجهها الحيوان في هذه الرحلة البعيدة.

ومما يلفت النظر أن بشاراً يشغله اللون الأحمر - كما مر من قبل- فيهتم به في تجربته الشعرية، ويربطه بالجمال، قال في الإبل[٧٨]:

هجان عليها حمرة في بياضها   تروق بها العينين والحسن أحمر

إنه يعمد إلى الألوان الناصعة: كالأبيض، والقانية: كالأحمر، ولعله يرمز باللونين -هنا- إلى العنصر الرومي والفارسي، لكنه يرى الحسن والجمال والحضارة في الجنس الفارسي.

ويوظف بشار الألوان بطريقة غير مباشرة، كقوله[٧٩]:

كأن الحمام الورق في الدار وقعا   مآتم ثكلى من بواك وعود

ويمتشج اللون بالمعنى في البيت؛ فالشاعر يشبه الحمائم وهن مجتمعات في ساحة الدار بين هادلات وطائرات وواقعات بنسوة اجتمعن في

مأتم، وهن بين باكية وعادية، والورق تعني الذي لونه بين السواد والغبرة، والأورق من الإبل: الذي في لونه بياض إلى سواد[٨٠]. فورق الحمام، لونها يعادل جوهرها؛ فالبياض سمة صفاء، لأن الحمام مشهور بالوفاء والحنين، كذلك النساء الباكيات، كان بكاؤهن ضربا من الوفاء، أما السواد؛ فسمة حداد، وهذا ينسجم مع جو البيت.

ويصور بشار الإبل الأصيلة بالظليم، مستخدماً عنصر اللون، قال[٨١]:

مــــن بنات العفرن تبأر في الكـو ... مـة بأر العسيف فـي الصاقـور

فإذا صوت الصدى أو دعى الأخيـ ... ـل طـارت كالخـاضب المذعـور

واللفظة التي تدل على اللون هي: "الخاضب"، قال الجاحظ: "وإذا قيل للظليم: خاضب؛ فإنما يريدون حمرة وظيفية، فإنهما يحمران من القيظ...." [٨٢]. فبشار أورد الصفة (الخاضب)، ولم يذكر الموصوف (الظليم) -وكأن الصفة صارت علماً له- وتقوم الصورة، هنا، على التشبيه، إذ يغرس أداة التشبيه "الكاف"؛ ليمنح المشبه به خصوصية؛ فالخضاب ذو دلالة لونية، وهو يمنح الظليم صفة الجو أو الوسط الذي ينعم بما هو فيه من خصب ونماء، فضلاً عن أن هذه اللونية طارئة على الظليم[٨٣].

وفي وصف بشار للمعركة، يكسب الفرس خصوصية لونية، قال[٨٤]:

في كل معترك ضــنك يضيق بـه ... صدر الكمـي إذا ما عمـه الرمـد

والجرد مثل عجوز النار قد بردت ... شوهـاء شهبـاء مـزور بها الكتد

وينبغي أن نراعي في دراسة الصورة اللونية في هذا التعبير الشعري الصلات الداخلية والخارجية للخطاب الشعري، تجاوزاً لحدود الكلمة معجميا، فالجو مشحون بالرهبة ومليء بالغبار، وقد بدت الخيل وسط المعركة شوهاء شهباء، غطاها الغبار؛ فغير لونها، وأخذت تتمايل من شدة الضرب.

والصورة حسية أخذ عناصرها من البادية، لكنه صاغها صياغة جديدة، وأضاف عليها كثيراً من عنده، وقد تخيّر للجرد صورة حجارة الموقد عندما تبرد، فتصبح سوداء، من آثار الدخان الذي علق بها، وتسمى هذه الحجارة عجوز النار[٨٥].

وغير خاف أن اللون اقترن بالحركة، في النص، مما أخرج اللون عن الجمود إلى طابع الحركة والحيوية.

واختياره للفظة "الرمد" في البيت الأول، امتاحها من أعماق نفسه، فالرمد هو المعادل النفسي للعاهة الدائمة - فقدان البصر-.

ثالثاً: اللون وعناصر أخرى.

أسهمت الألوان في نسيج الصياغة الشعرية، وشكلت كثيراً من الصور التي تتصل بالمكان والزمان والسلاح والخمرة وغيرها. فقد انزاحت الألوان في كثير من الأحيان عن دلالاتها اللونية المباشرة، لتكتسب إشارات أخرى من خلال غرسها في تراكيب معينة.

وها هوذا بشار يقدم صورة لونية تتعانق بالمكان -الحرة- فيقول[٨٦]:

وبالحرة البيضاء أذكرني الصبا   خيال وتغريد الحمام نكوب

فقد منح بشار الحرة اللون الأبيض، مع أن الحرة -في الأصل- أرض ذات حجارة سود نخرات كأنها أحرقت بالنار[٨٧]، لكنها كانت مهد ذكرياته -كما يبدو من السياق- ولذا، ربطها بتغريد الحمام الذي يرمز به العرب إلى الحنين والوفاء؛ فإضفاء البياض على الحرة السوداء، نابع من نفسية الشاعر؛ إذ لم تعد الحرة مجرد أرض وتضاريس، إنما اكتسبت بعداً وجدانياً شعرياً، كما لم يعد اللون الأبيض لوناً حسب، إنما امتلأ بدلالة الإشراق والصفاء والهناء؛ "فالارتباطات اللونية ترتبط -أحياناً- بذكريات وأحداث ومواقف خاصة"[٨٨].

ويتخذ اللون الأبيض معنى القداسة، كقول بشار[٨٩]:

حلفت بالقبلة البيضاء مجتهداً وبالمقام وركن البيت والسور

لقد عققت عجوزاً جئت من هنها ما الشيخ والدك الأدنى بمبرور

فاللون الأبيض انزاح عن لونيته الحقيقية؛ فأصبح يشير إلى القداسة والطهارة والنقاء، بارتباطه بالكعبة المشرفة، وقد أسعف الفعل الماضي: "حلفت" بمعنى القداسة؛ فللألوان دلالات نفسية لدى الشعراء؛ فاللون الأبيض يرمز -في الغالب- إلى الطهارة والنقاء والصدق عند الشعراء[٩٠].

وأسهم اللون في الكشف عن صورة دجلة، كقول بشار يمدح روح بن حاتم[٩١]:

كأن المستزيدي فضل روح غوارب دجلة الجون استزادوا

لقد ابتعد بشار باللون الأسود -الجون- عن طبيعته المأساوية المألوفة، إذا ربطه بجانب الخير؛ فالسواد يومئ، هنا، إلى كثر الماء. وربما استمد بشار الفكرة مما وقر في ذهنه من الموروث؛ فقد ورد لفظ "اسود" مثنى في الاستعمال القديم؛ فقالوا: الأسودان، وعنوا: التمر والماء، أو الماء واللبن، أو الماء والفث[٩٢].

وحين يتحدث بشار عن المعركة والسلاح؛ فإنه يشكل صوره، معتمداً على اللون، قال[٩٣]:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

يشبه بشار غبار المعركة فوق الرؤوس، وضربات السيوف تلتمع وسط هذا الغبار، بالليل الذي تتهاوى كواكبه المضيئة - على سبيل التشبيه التمثيلي- وهي صورة جميلة أخاذة، وقد أعجب بها عبد القاهر الجرجاني، وعلل إعجابه بها حين وازن بينها وبين صورتين أخريين، إحداهما لكلثوم بن عمرو، والأخرى للمتنبي، فقال: "التفصيل في الأبيات الثلاثة كأنه شيء واحد؛ لأن كل واحد

منهم يشبه لمعان السيوف في الغبار بالكواكب في الليل، إلا أنك تجد لبيت بشار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس ما لا يقل مقداره، ولا يمكن إنكاره، وذلك لأنه راعى مالم يراعه غيره، وهو أن جعل الكواكب تهاوى، فأتم التشبيه، وعبّر عن هيئة السيوف وقد سلت من الأغماد وهي تعلو وترسب، وتجيء وتذهب، ولم يقتصر على أن يريك لمعانها في أثناء العجاجة كما فعل الآخران، وكان لهذه الزيادة التي زادها حظ من الدقة التي تجعلها في حكم تفصيل بعد تفصيل...."[94]، كما أعجب بها بعض المحدثين، فبين أن كثيرين من الشعراء لا يستطيعون أن يفعلوا ما فعله بشار، مع كونه غير مبصر، ربما لطول ألفة المبصرين بالأشياء التي يبصرونها؛ مما يحول بينهم وبين التفكير في حقائق الأشياء التي يبصرون"[95].

واللافت للنظر أن بشاراً كان يكثر من ذكر الصفات التي غلبت على موصوفها، وأغنت عن ذكر الاسم -وهو يتحدث عن الأسلحة- كما كان يفعل من قبل، من ذلك قوله[96]:

كأنما النقع يوماً فوق أرؤسهم سقف كواكبه البيض المباتير

فالأبيض صفة غلبت على السيف؛ فبشار يعمد إلى ذكر الصفة دون الاسم، رغبة منه في إعطاء أكبر قدر من الخطوط الوصفية في شعره[97].

وتتجلى فاعلية اللون "البيض" باقترانها بالغبار الذي يملأ الأفق، فالبياض، هنا، يدل على اللمعان والبريق الذي ينسجم مع صورة الحرب. وتستوقفنا صيغة الجمع -المباتير- التي جاءت في القافية؛ فهي صيغة غريبة وذات وقع يهز وجدان السامع؛ فمجيئها يلائم جو المعركة المشحون بالرهبة وضراوة القتال. وهي صورة حسية استمدها بشار من واقعه؛ فقد كانت تنشب الحروب وخاصةً بين العرب والعجم.

ويتحدث بشار عن بعض أدوات القتال: كالسيف، فيعتمد على عنصر اللون في رسم الصورة، فيقول[98]:

وكنـــــا إذا دب العدو لسخطنا   وراقبنا في ظاهـــــر لا نـــراقبـه

ركبنـــــا له جهـــــراً بكل مثقف   وأبيض تستسقي الدماء مضاربه

والبيت كله يقوم على المقابلة بين صورتين، صورة الأعداء التي تلجأ إلى السرية والتخفي والمراقبة؛ خوفاً من قوم الشاعر، وصورة الشاعر وقومه التي تقوم على المجاهرة في القتال وحشد الأسلحة وإعلان الحرب؛ دلالة على الثقة بالنصر، ومقارعة الأعداء؛ ومن هنا، جاءت لفظة "أبيض" -وهي صفة للسيف غلبت على الاسم- لتشي باللمعان والبريق الذي يأتلف مع صورة المجاهرة والمكاشفة في إعلان الحرب.

وقد جاء النظام الصرفي ليؤيد المعنى الذي أراده الشاعر، فصيغة -"استسقى"- -استفعل- تعني طلب الفعل من الآخرين؛ فكأن هذه السيوف ظمأى لدماء الأعداء تطلبها طلباً، فالبنية الصرفية مشحونة بالانفعال، أيضا.

وشيء آخر نجده في النص، هو استخدام الشاعر الفعل المضارع: "لا نراقبه". والمراقبة تكون عن طريق العين، وقد لوحظ أن "أكثر المجازات -عند الكفيف- مستمدة من عمل العين وإحساسها"[٩٩].

ويستخدم بشار اللون الأحمر، رامزاً به إلى الدراهم، فيقول[١٠٠]:

فلا تشتر الزنجي إنك مفلح   بأحمر فالزنجي عنك عتاد

واللون الأحمر يدل على الدراهم، في السياق، بدليل زرع الشاعر الفعل: "يشتري" في مطلع البيت -وربطه الصفة: "أحمر" بحرف الجر "الباء" التي تدل، هنا، على العوض، وربما استعمل الشاعر اللونية الحمراء، لأن العرب كانوا يسمون الموالي من عجم الفرس والروم الحمر- كما مر سابقا.

ويوظف بشار اللون الأزرق في حديثه عن سلاح الصياد، إذ يقول[١٠١]:

أخوصيغة زرق وصفراء سمحة   يجاذبها مستحصد وتجاذبه

والزرقة من الألوان غير المحددة عند العرب؛ فهي عندهم: البياض، وهي الخضرة، وهي الصفرة، وهي الكدرة، وهي اللون الضارب إلى الحمرة، ومن أجل هذا، لم يرد لفظ الأزرق إلا في تعبيرات قليلة، مثل: تسمية الأسنة: زرقا، والخمر زرقاء[١٠٢].

ويبدو أن الشاعر يريد بالزرقة، في النص، معنى بعيداً عن المعنى اللوني، وهي السهام. وقد اختار لهذه السهام الزرقة؛ لما توحي به من صفاء واستواء؛ فمن المعروف أن اللون الأزرق، إذا ارتبط بالماء يعني الصفاء، فلعل بشارا استعار هذه الصفة من الماء إلى السهام.

أما اللون الأصفر، فيشير -داخل السياق- إلى التحفز والتهيؤ واللمعان، ومما يشجع على هذا التأويل الفعلان المضارعان: "يجاذبها وتجاذبه"؛ فالصيغة الصرفية فيهما -يفاعل- تدل على المشاركة في تبادل الجذب الذي يستلزم التحفز والاستعداد والإثارة.

ويمنح بشار الرمح والسيف اللونية، أيضاً، فيقول[١٠٣]:

بكل مثقف وبكل عضب   من القلعي خالطه اخضرار

فهو يصف السلاح -الرمح والسيف- بالخضرة، على طريقة العرب القدماء؛ إذ كانوا يسمون بعض السواد خضرة، فيجعلون الحديد أخضر، ويقولون: كتيبة خضراء، إذا علاها سواد الحديد[١٠٤]. ولعلهم عمدوا إلى هذه الصفة؛ ليشيروا إلى جودة السلاح.

ويضفي بشار اللونية على الأشجار والنباتات، كقوله[١٠٥]:

من يقم في السواد واليد والإغـ   ـرام زيراً فإنني غيـــــر زيـر

فهو يقصد بالسواد، في النص، أشجار النخل والنبات وغيرهما؛ لأن الخضرة إذا اشتدت تقارب السواد، وقد أشار الجاحظ إلى هذا، فقال: "إن

الصفرة متى اشتدت صارت حمرة، ومتى اشتدت الحمرة، صارت سواداً، وكذلك الخضرة متى اشتدت، صارت سواداً"[١٠٦].

وعاقر بشار الخمرة؛ فاهتم بها في شعره، وتحدث عنها، فقال[١٠٧]:

ونـدمان صدق قد وصلت حديثه ... بأزهـر مجـاج المدامـة نبــاح
إذا فرغت كأس امرئ خر ساجداً ... وصب لنا صفراء في طيب تفاح

إن عنصر اللون يتدخل في تشكيل صورة الخمرة؛ فالنديم أبيض الوجه، دلالة على وسامته وإشراقه، والخمرة صفراء، دلالة على توهجها وصفائها، وهذه الألوان تنسجم مع مجالس اللهو والشراب؛ فالصفراء وإن كانت صفة لونية؛ فإنما أطلقها بشار وأراد بها الخمرة.

وهكذا، فإن للألوان قيمة في النص الشعري؛ "فألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب، وحركة في المشاعر، إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس..والشعر ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن"[١٠٨].

الألوان ليست زينة شكلية يتعمدها الشعراء، بل توظف للإقناع والتأثير؛ فهي "تستخدم كي تقنع القارئ وتنال إعجابه، وتشد انتباهه، وتصدم خياله، بابراز الشكل أكثر حدة، وأكثر طرافة، وأكثر جمالا"[١٠٩].

الهوامش

(١) الجاحظ، الحيوان، ج٣، ص ١٣٢..

(٢) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ٥ - ٦.

(٣) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٨٧-٨٨.

(٤) هربرت ريد، معنى الفن، ص ٧٤.

(٥) سعيد الغانمي، اللغة والخطاب الأدبي، ص ٣٤.

(٦) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص ٢٣.

(٧) بيير جيرو، علم الدلالة، ص ٥١.

(٨) انظر الصفدي، نكت الهميان في نكت العميان، ص ٨٤.

(٩) الأصفهاني، الأغاني، ج٣، ص ١٤١، وانظر الصفدي، نكت الهميان، ص ١٢٥.

(١٠) رسمية موسى السقطي، أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، ص ١١٩.

(١١) انظر موسى ربابعة، جماليات اللون في شعر زهير بن ابي سلمى، ص ١٣٥٦. فقد عمد إلى هذا التقسيم، وقد أفدت منه. وانظر عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص ٣٩.

(١٢) بشار بن برد، ديوانه، ج٢، ص ١٦٦، البرود: بالفتح - كحل تبرد به العين ويسكن ألمها.

(١٣) محمد عبدالمطلب، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، ص ٣٩.

(١٤) أشبل روس، رحلة في عالم النور، ص ٢٩.

(١٥) الديوان، ج٢، ص ٧٨. المجمر: وعاء الجمر..

(١٦) رسمية موسى السقطى، أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، ص ٥٢، وانظر عدنان عبيد العلي، شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص ١٩٠.

(١٧) احمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ١٨٣.

(١٨) الديوان، ج٣، ص ٥٩. الزجل: الصوت. تستألف: من ألف الشيء، أنس به وأحبه. الفاقد من النساء: التي مات زوجها أو ولدها.

(١٩) انظر موسى ربابعة، جماليات اللون في شعر زهير بن ابي سلمى، ص ١٣٦١.

(٢٠) الديوان، ج٤، ص ١٠٩. الصفراء: المرأة التي خالط بياض لونها صفرة، وهو أحب الألوان، أو لون الزعفران، وقد يكون اسم علم. لم تركب مطية راع: لم تكن بدوية، ولكن نشأت في الحضر في رفه ونعيم.

(٢١) احمد أمين، فيض الخاطر، ج١، ص ٣٢٢- ٣٢٦.

(٢٢) يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص ٦٣.

(٢٣) الديوان، ج٢، ص ٥٨، قضافية: نسبة إلى قضاف، جمع قضيفة، وهي الجارية الممشوقة القد، أي انها ممنعة لم ينل منها أحد من الناس.

(٢٤) نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص ١٨٧. فقد افدت من كتابه.

(٢٥) الصفدي، نكت الهميان، ص ٨٣.

(٢٦) الديوان، ج١، ص ٢١٢.

(٢٧) عدنان عبيد العلي، شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص ٣٢٣، وانظر رسمية موسى السقطى، أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، ص ١٢٣.

(٢٨) الميداني، مجمع الأمثال، ج٢، ص ٤٤٥.

(٢٩) يوسف بكار، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ص ١٧٠.

(٣٠) انظر درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، ص ٢٣٩.

(٣١) محمد النويهي، شخصية بشار، ص ٤٠-٤١، وانظر يوسف بكار، التعويض النفسي عند بشار بن برد "أسبابه ومظاهره"، ص ١١٧.

(٣٢) الديوان، ج٢، ص ٢٠٤. من البيض: من الحرائر وليست من الإماء. الغنة: الشجر الكثير الموقر بالتمر ونحوه، أي الذي وضع على الوقر "الحمل". الحداج: جمع الحدج، وهو مركب للنساء. القعود: الجمل الصغير.

(٣٣) المصدر نفسه، ج١، ص ٥٥.

(٣٤) المصدر نفسه، ج٣، ص ٢٤. الأغر: الأبيض، السيد الشريف. الرث: البالي، يراد به الوهن. المتهدد: الذي يتهدده عدوه، لعلمه بضعفه.

(٣٥) المصدر نفسه، ج١، ص ٣٩. الصفراء: النرجس. الحمراء: شقائق النعمان.

(٣٦) يوسف بكار، اتجاهات الغزل في القرن الثاني البحري، ص ١٤٦.

(٣٧) انظر مختار حمزة، سيكولوجية المرضى وذوي العاهات، ص ١٢٣، وأشبل روس، رحلة في عالم النور، ص ٢٩، وعدنان عبيد العلي، شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص ٤٢.

(٣٨) عبدالفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص ٩١.

(٣٩) الديوان، ج٢، ص ٢٣.

(٤٠) المصدر نفسه، ج٣، ص ٤٥. التوالي: الأعجاز. الجون: من الأضداد، يعني الأسود والأبيض، والمقصود، هنا، الظلمة أو الأسود.

(٤١) عبدالقادر الرباعي، الصورة في النقد الشعري، ص ٩٢.

(٤٢) الديوان، ج٤، ص ٤٧. قال شارح الديوان في الحاشية: "ابيض وجهه: أي شعر وجهه، والمراد: أنه شاب وشاخ بسبب شرب الخمر، أو وهو يشربها. ولعله لم يقل: شاب شعر رأسه إلا لقصد التخلص إلى سواد الوجه يوم الحشر، لقوله تعالى: "يوم تبيض وجوه وتسود وجوه".

(٤٣) المصدر نفسه، ج١، ص ٧٧. الحمراء: العجم وهم قومه. معصبا: يعصب بعضهم بعضا.

(٤٤) ابن سيده، المخصص، ج٢، ص ١٠٩.

(٤٥) الميداني، مجمع الأمثال، ج١، ص ٣٥٣.

(٤٦) عبدالقادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، ص ١٥.

(٤٧) انظر فولفجانج ايرز، عمليات القراءة مقاربة ظاهراتية، ص ٣٤٦، وانظر رولان بارت، نقد وحقيقة، ص ٢٤.

(٤٨) الديوان، ج١، ص ١٦٧. يرجف من الرجيف، وهو دوي الأصوات، وصوت الرعد. الحصى: العدد الكثير. الشول: جمع شائلة، وهي الناقة التي أتى عليها من حملها أو وضعها سبعة أشهر؛ فخف لبنها. الخطي: الرمح المجلوب من الخط، أو المصنوع فيها. الثعالب: جمع ثعلب، وهو طرف الرمح الداخل في حديدة اللسان.

(٤٩) المصدر نفسه، ج٤، ص٥٧.

(٥٠) الميداني، ج١، ص ٣٥٣.

(٥١) درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، ص ٢٤٠

(٥٢) انظر الديوان، على سبيل المثال - ج١، ص ٣٩، ٥٥، ٧٧، ١٦٧، ج٢، ص ٢٤٥، ج٣، ص ٢٠، ٧٠، ١٢٠، ٢٠٥، ٢٨٦، ج٤، ص ٧٠، وانظر عدنان عبيد العلي، شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص ٣٢٥.

(٥٣) احمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ٢٢٩، وانظر رسمية موسى السقطى، أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، ص ١١٧، فقد ذكرت أن اللون الأحمر يرمز إلى العواطف الثائرة والحب الملتهب والقوة والنشاط.

(٥٤) الديوان، ج٤، ص ٧١، فقد قال:

الأرض مظلمة والنار مشرقة   والنار معبودة مذ كانت النار

(٥٥) المصدر نفسه، ج٢، ص ١٦٣.

(٥٦) انظر عمر الدقاق، الألوان والناس، ص ١٦٤.

(٥٧) الديوان، ج٣، ص ٦٣، انجاب: انخرق وانشق وانقطع.

(٥٨) محمد عبدالمطلب، قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، ص ٣٥.

(٥٩) الديوان، ج٢، ص ١٨٦.

(٦٠) انظر مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص ١٥٩.

(٦١) الديوان، ج٣، ص ٧٣. إنكار البلدة هو إنكار أهلها. نهضت: خرجت. البازي: الصقر، وهو أبكر الطيور خروجا. السواد: سواد الليل.

(٦٢) انظر عبدالقادر الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، ص ٢٢.

(٦٣) انظر جاسم محمد صالح، تعبيرية اللون في شعر عنترة، ص ٣٧٠. فقد أفدت من بحثه.

(٦٤) الديوان، ج٣، ص ٣٨: الوارد من الشعر: الطويل المسترسل يرد الكفل لطوله.

(٦٥) المصدر نفسه، ج٢، ص ١١٤..

(٦٦) انظر رسمية موسى السقطى، أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، ص ٢١١.

(٦٧) يحيى حمودة، نظرية اللون، ص ١٣٥.

(٦٨) الديوان، ج١، ص ٤٩.

(٦٩) احمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ٢٢٩، وانظر جاسم محمد صالح، تعبيرية اللون في شعر عنتره، ص ٣٧٨. فقد قال إن مشاركة اللون الأخضر للأبيض يعمق الإحساس الإنساني لدى الشاعر بالحياة، فالخضرة عنصر مهم لإقامة الحياة والتعبير عنها في عالم الجدب والتصحر المحيط بالشاعر - يعني عنترة بن شداد-

(٧٠) الديوان، ج١، ص ١٩٤..

(٧١) انظر عمر الدقاق، الألوان والناس، ص ١٥٩.

(٧٢) الديوان، ج٣، ص ٢٨٩-٢٩٠، المجاسد: جمع المجسد، الثوب الملامس للجسد، اللبان: ما بين الثديين، الخوار: الشديد الضعف المنكسر، ومن الجمال: الرقيق الحسن، وأراد أنه مكتنز اللحم.

(٧٣) عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص ٢٠٧.

(٧٤) الديوان، ج٢، ص ٧٤، الخود: الشابة الناعمة، الرهج: الغبار.

(٧٥) انظر موسى ربابعة، جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، ص ١٣٦٢.

(٧٦) ابراهيم سلامة، تيارات أدبية بين الشرق والغرب، ص ٢٥٦.

(٧٧) الديوان، ج١، ص ٢٧٩. الإطل: الخاصرة، ولعله الإضل، وهو باطن المنسم والخف من الإبل. الحداب، جمع الأحدب، وهو عرق في عظم الذراع، والحداب: جمع حدب، وهو ما أشرف وغلظ من الأرض.

(٧٨) المصدر نفسه، ج٤، ص ٧٠. الهجان: الأبيض من الإبل، عليها حمرة: أي لبست الأحمر.

(٧٩) المصدر نفسه، ج٣، ص ١٠٤. المأتم: اجتماع النسوة المجتمعات لحزن أو فرح، والمقصود هنا المجتمعات لحزن. عود: جمع عائدة: الزائرة في المرض أو الحزن.

(٨٠) ابن منظور، لسان العرب المحيط، ورق.

(٨١) الديوان، ج٣، ص ٣٢٧-٣٢٨. العفرن: علم لجمل مشهور تناسلت منه إبل كريمة، تبأر: تترك حفرة مثل البؤرة هي حفرة نار الطبخ. الكومة: القطعة المرتفعة من الأرض. العسيف: الأجير على خدمة الأرض والنخل. الصاقور: الفأس العظيمة ذات رأس تكسر بها الحجارة. الصدى: ذكر البوم، وهو رجع الصوت، وطائر خرافي زعموا أنه يخرج من رأس المقتول، ولا يزال يقول: اسقوني حتى يؤخذ بثأره. الأخبل: طائر يسمى الخبل، يظل يصيح الليل كله، وهو يقول: ماتت خبل. الخاضب: الظليم؛ لأن النعام في وقت الربيع تحمر ساقاه، فتقول العرب: قد خضب، أي تلون.

(٨٢) الجاحظ، الحيوان، ج٣، ص ٢٤٨-٢٤٩.

(٨٣) انظر موسى ربابعة، جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، ص ١٣٨١.

(٨٤) الديوان، ج٢، ص ١٧٦. المعترك: موضع العراك. الكمي: البطل. الجرد: جمع الأجرد، وهو الفرس القصير الشعر. عجوز النار: أثفية القدر "الحجر الذي ينصب عليه القدر". المزور: المائل المتجافي، الكتد: مجمع الكتفين من الفرس.

(٨٥) انظر عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، ص ١٦٢-١٦٣.

(٨٦) الديوان، ج١، ص ٢٣٤. نكوب: صفة للحمام.

(٨٧) ابن منظور، لسان العرب المحيط، حرر

(٨٨) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٢٢٢، وانظر يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص ٢٧.

(٨٩) الديوان، ج٣، ص ٢٩٥. القبلة: هنا الكعبة المشرفة؛ لأن المسلمين يستقبلونها في صلاتهم. المبرور: المقبول.

(٩٠) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ٢٢٩.

(٩١) الديوان، ج٣، ص ٨٢. الغوارب: الغاربة، وهي الموجة. الجون: الاسود.

(٩٢) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ٧٢.

(٩٣) الديوان، ج١، ص ١٦٧.

(٩٤) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ١٦٠. وصورة كلثوم بن عمرو هي:

تبنى سنابكها من فوق أرؤسهم   سقفاً كواكبه البيض المباتير

أما صورة المتنبي، ففي قوله:

يزور الأعادي في سماء عجاجة   أسنته في جانبيها الكواكب

وانظر يوسف بكار، التعويض النفسي عند بشار بن برد، ص ١١٧-١١٨.

(٩٥) سمير ستيتية، السيمائية اللغوية وتطبيقاتها على نماذج من الأدب العرب، ص ٥٤.

(٩٦) الديوان، ج٤، ص ٧٠. النقع: الغبار. السقف: هنا السماء. المباتير: السيوف القاطعة، الواحد مبتار. ويبدو أن بشاراً تأثر ببيت كلثوم بن عمرو السابق. "انظر الهامش رقم ٩٤".

(٩٧) انظر رسمية موسى السقطي، أثر كف البصر على الصورة، ص ٢٣٨-٢٣٩.

(٩٨) الديوان، ج١، ص ١٦٦. المثقف: الرمح.

(٩٩) ابراهيم عبدالقادر المازني، بشار بن برد، ص ٦١.

(١٠٠) الديوان، ج٣، ص ٧٠. العتاد: عدة كل شيء.

(١٠١) المصدر نفسه، ج١، ص ١٦٢. صيغة زرق: سهام مستوية صافية من عمل رجل واحد. صفراء سمحة: يريد القوس المواتية. مستحصد: محكم شديد، يعني الوتر. الحصد: اشتداد الفتل، واستحكام الصناعة في الأوتار والحبال والدروع.

(١٠٢) ابن منظور، لسان العرب المحيط، زرق، وانظر أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ٧٨.

(١٠٣) الديوان، ج٣، ص ٢٢٥. العضب: السيف القاطع. القلعي: نسبة إلى القلعة، بلدة بالهند تجلب منها السيوف.

(١٠٤) انظر ابن منظور، لسان العر بالمحيط، خضر.

(١٠٥) الديوان، ج٣، ص ٣٢١. السواد: جماعة النخل والشجر والنبات؛ لأن الخضرة تقارب السواد، ولعله يقصد بالسواد: سواد العراق، وهو ما بين البصرة والكوفة وما حولهما من القرى.

(١٠٦) الجاحظ، الحيوان، ج٥، ص ٥٨.

(١٠٧) الديوان، ج٢، ص ١٠٩. مجاج: شديد المج.

(١٠٨) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ١٢٩-١٣٠.

(١٠٩) بيير جيرو، الأسلوبية، ص ٧٢.

المصادر والمراجع

أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ١٩٨٤.

اسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.

الأصفهاني، أبو الفرج أحمد بن الحسين، الأغاني، مصورة عن طبعة دار الكتب.

أمين، أحمد، فيض الخاطر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

إيزر، فولفجانج، عمليات القراءة مقاربة ظاهراتية، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ٤، ج٢، ١٩٩٨.

بارت، رولان، نقد وحقيقة، مركز النماء الحضاري، ط١، ١٩٩٤.

ابن برد، بشار، ديوانه، قدم له وشرحه صلاح الدين الهواري، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٨.

ابن سيده، ابو الحسن علي بن اسماعيل النحوي، المخصص، دار الكتب العلمية، بيروت.

ابن طباطبا، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦.

بكار، يوسف، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط٢.

بكار، يوسف، التعويض النفسي عند بشار بن برد، "أسبابه ومظاهره"، ضمن كتابه "قضايا في النقد والشعر"، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٤.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب المحيط، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، ١٩٧٠.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، المجمع العربي الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩.

الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن، أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩.

الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جده، ط٣، ١٩٩٢.

الجندي، درويش، الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة-القاهرة.

جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٢، ١٩٩٤.

جيرو، بيير، علم الدلالة، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٩٢.

حمزة، مختار، سيكولوجية المرضى وذوي العاهات، دار المعارف - مصر، ط٢، ١٩٦٤.

حمودة، يحيى، نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.

الدقاق، عمر، الألوان والناس، مجلة العربي - الكويت، العدد ٣٠٢، ١٩٨٤م.

ربابعة، موسى، جماليات اللون في شعر زهير بن أبي سلمى، ضمن كتاب" قطوف دانية مهداة إلى ناصر الدين الأسد، تحرير عبدالقادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٧.

الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٨.

الربـاعي، عبدالقـادر، الصـورة فـي النقـد الشعـري، مكتبـة الكتـاني، اربـد، ط٢، ١٩٩٥.

الربـاعي، عبدالقـادر، الطـير فـي الشعـر الجـاهلي، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر، ط١، ١٩٩٨.

روس، أشبـل، رحلـة فـي عـالم النـور، ترجمـة عبـد الحميـد يونـس، مؤسسـة فرانكلين، دار المعرفة، مصر، ١٩٦١.

ريد، هربرت، معنـى الفـن، ترجمـة سـامي خشبـة ومصطفـى حبيـب، دار الكـاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

ستيتية، سـمير، السـيمائية اللغويـة وتطبيقاتـها علـى نمـاذج مـن الأدب العربـي، مجلـة أبحـاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويـات، المجلـد ٧، العـدد ٢، ١٩٨٩.

سلامة، ابراهيم، تيارات أدبية بين الشرق والغرب، مكتبة الإنجلو المصرية، ط١، ١٩٥٢.

السقطي، رسمية موسى، أثر كف البصر علىالصورة عند أبي العلاء المعـري، مطبعة أسعد - بغداد، ١٩٦٨.

صالح، جاسـم محمـد، تعبيريـة اللـون في شعـر عنـترة بـن شـداد، مجلـة جـذور "التراث"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، العدد٢، ١٩٩٩.

الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، نكت الهميان في نكت العميان، وقف على طبعه أحمد زكي، المطبعة الجمالية بمصر، ١٩١١.

عبدالرحمن، نصرت، الصورة الفنيـة في الشعـر الجـاهلي، مكتبـة الأقصـى، عمـان، ١٩٧٦.

عبدالمطلب، محمـد، قـراءة ثانيـة فـي شعـر امـرئ القيـس، مكتبـة لبنـان-نـاشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ١٩٩٦.

العلي، عدنان عبيد، شعر المكفوفين في العصر العباسي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٩.

عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.

الغانمي، سعيد، اللغة والخطاب الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣.

المازني، ابراهيم عبدالقادر، بشار بن برد، مطبعة عيسى الحلبي-القاهرة، ١٩٤٤.

الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار الجيل، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.

ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٣.

نافع، عبدالفتاح صالح، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣.

نوفل، يوسف حسن، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥.

النويهي، محمد، شخصية بشار، النهضة المصرية، ط١، ١٩٥١.

ظاهرة المناجاة في شعر أبي نواس*

من حق القارئ على كاتب هذا البحث أن يعرفه - قبل كل شيء - بمفهومه للمناجاة، فقد جاء في المعجمات: "ناجى الرجل مناجاة ونجاء: ساره. وانتجى القوم وتناجوا: تساروا"[1]، "والمناجاة: نشاط فردي، يتكلم فيه الشخص وحده، وتتخذ المناجاة عادة شكل حوار، حيث يتكلم المرسل ويجيب نفسه"[2].

ومن هنا، فالباحث يعني بالمناجاة: ظاهرة التجريد وخطاب أعضاء الجسم، من العين والقلب ومناجاة الجماد والحيوان ومناجاة الذات الإلهية؛ ذلك أن المناجاة تكون سرية، وتعتمد على الحوار في أغلب الأحيان.

وقد شاعت هذه الظاهرة الأسلوبية في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، ولا ريب في أن لها وظيفة نفسية داخل السياق النصي؛ فإقامة الحوار يبرز ما يعتلج في نفس الشاعر من تمزق وانشراخ وغير ذلك، وبخاصة الحوار الداخلي؛ "فالصوت الداخلي إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير، إنما يضيف بعداً جديداً من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى"[3].

---

* نشر في مجلة مؤته للبحوث والدراسات، التي تصدر عن جامعة مؤته، المجلد ١٦، العدد ٢، ٢٠٠١.

فالمناجاة تشكل ظاهرة أسلوبية أساسية في نسيج النص الشعري، إذ تبين عن تجربة الشاعر الفردية، وتكشف عن معاناته النفسية. كما تشكل هذه الظاهرة بعدا حيويا في السياق الذي ترد فيه، وهذا البعد يكون إثارة عند المتلقي، إذ تفتح أمامه آفاقا كثيرة للتعامل مع النص(٤).

ويمكن أن نقسم ظاهرة المناجاة في شعر أبي نواس إلى أربعة أنواع، هي:

أولا : التجريد: المحض وغير المحض

ثانيا: مناجاة أعضاء الجسم

ثالثا: مناجاة الطلل والحيوان

رابعا: مناجاة الذات الالهية.

أولا: ظاهرة التجريد:

والتجريد في اللغة من جرد الشيء يجرده جردا، وجرده: قشره، وجرد الجلد يجرده جردا: نزع عنه الشعر، وجرد السيف من غمده: سله، والتجريد: التعرية من الثياب(٥).

فالتجريد في أصل اللغة هو إزالة الشيء عن غيره في الاتصال(٦).

وقد أشار النقاد القدماء إلى هذه الظاهرة البلاغية، إذ قال ابن جني: "اعلم أن هذا فصل من فصول العربية طريف حسن ورأيت أبا علي الفارسي - رحمه الله - به غريا معنيا ولم يفرد له بابا، لكنه وسمه في بعض ألفاظه بهذه السمة، فاستقريتها منه، وأنقت لها. ومعناه أن العرب قد تعتقد أن في الشيء من نفسه معنى آخر كأنه حقيقته ومحصوله. وقد يجري ذلك إلى ألفاظها لما عقدت عليه معانيها، وذلك نحو قولهم: لئن لقيت زيدا، لتلقين منه الأسد، ولئن سألته، لتسألن منه البحر، فظاهر هذا أن فيه من نفسه أسدا وبحرا وهو عينه هو الأسد والبحر لا أن هناك شيئا منفصلا عنه وممتازا منه، وعلى هذا يخاطب

الإنسان منهم نفسه، حتى كأنها تقابله أو تخاطبه، ومنه قول الأعشى: وهل تطيق وداعا أيها الرجل"[٧].

ويجعل ابن الأثير التجريد في قسمين، قال: "فأما حد التجريد، فإنه إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك لا المخاطب نفسه، وإن التجريد ينقسم قسمين:

أحدهما: تجريد محض.

والآخر: تجريد غير محض.

فالأول - وهو المحض - أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك، وذلك كقول بعض المتأخرين وهو الشاعر المعروف بالحيص بيص في مطلع قصيدة له:

إلام يراك المجد في زي شاعر	وقد نحلت شوقا فروع المنابر
كتمت بعيب الشعر حلما وحكمة	ببعضهما ينقاد صعب المفاخر
أما وأبيك الخير إنك فارس الـ	ـمقال ومحيي الدارسات الغوابر
وإنك أعييت المسامع والنهى	بقولك عما في بطون الدفاتر

وأما القسم الثاني: وهو غير المحض، فإنه خطاب لنفسك لا لغيرك.... وبين هذا القسم والذي قبله فرق ظاهر، وذلك أولى بأن يسمى تجريدا، لأن التجريد لائق به، وهذا هو نصف تجريد، لأنك لم تجرد به عن نفسك شيئا، وإنما خاطبت نفسك بنفسك، كأنك فصلتها عنك وهي منك.

فمما جاء منه قول عمرو بن الاطنابة:

أقول لها وقد جشأت وجاشت	رويدك تحمدي أو تستريحي[٨]

وللتجريد معنى آخر في الفلسفة، فهو "عملية ذهنية قوامها فصل إحدى الخاصيات عن شيء ما، والنظر فيها مستقلة عن سواها، مثال ذلك: النظر في شكل المنضدة، مستقلا عن لونها وحجمها ومادتها وثمنها"[٩].

بيد أننا سنعالج - في بحثنا - التجريد المحض وغير المحض، من خلال نماذج من شعر ابي نواس.

ومما يجدر ذكره أنه لا بد من أن ننظر إلى وظيفة التجريد داخل السياق النصي؛ فالسياق وحده هو الهادي في فهم وظيفة التجريد وأهميته، كما أن للقارئ دورا مهما في دراسة النص وتأويله، إذ لا بد من التفاعل بين النص والقارئ، وهذا يعني أن "النص نصان: نص موجود تقوله لغته، ونص غائب يقوله قارئ منتظر"[١٠].

أ. التجريد المحض:

يشكل هذا اللون ظاهرة بارزة في شعر أبي نواس، فقد كان يخاطب غيره وهو يريد نفسه، ومن ذلك قوله[١١]:

أما يسرك أن الأرض زهراء	والخمر ممكنة شمطاء عذراء
ما في قعودك عذر عن معتقة	كالليل والدها والأم خضراء
بادر، فإن جنان الكرخ مونقة	لم تلتقفها يد للحرب عسراء
فيها من الطير أصناف مشتتة	ما بينهن وبين النطق شحناء
إذا تغنين لا يبقين جانحة	إلا بها طرب يشفى بها الداء

ينطلق المسلك التعبيري من صيغة العرض: "أما يسرك"، ومن فعل الأمر: "بادر.." الموجه إلى الذات الذي يدل في موقعه على تخلخل المواضعة اللغوية، فقد استعان الشاعر بالتجريد، هنا، ليحدث به انفصاما بينه وبين الذات، فلم يجر الخطاب بضمير المتكلم، وإنما بضمير المخاطب، ولا بد من وضع نفسي متأزم اضطر الشاعر إلى اللجوء إلى هذا الأسلوب.

وإذا تأملنا الصورة في البيت الثاني؛ فإننا نلحظ أن الشاعر يسلط الضوء على الأب والأم ويربطهما باللونية: السوداء والخضراء، وهذا ما كان أبو نواس يفرق منه ويستشعره في حياته، فيضغط على تفكيره ووجدانه، ولا غرو في ذلك، فإن أمه قد تزوجت رجلا آخر بعد وفاة زوجها - هانئ - فأحس شاعرنا بفقد حنانها، ومن هنا، "فالخمر قد عوضته عن أمه التي حرم حنانها في وقت مبكر من طفولته حين تزوجت غير أبيه"[١٢]، أما أبوه هانئ، فالأرجح أنه كان من سلالة زنجية تنتمي إلى مولى من اليمن، وكان أسود شديد السواد[١٣].

ومن المعروف أن العرب كانت تحتقر الموالي وتزدريهم، ولذا، فقد كان الشاعر يحس بعقدة نقص، ومن هنا، كان الطرب والغناء بمثابة الدواء الذي يشفيه وينقذه مما يعتري نفسه من آلام وهموم.

ولا ريب في أن عبارة أبي نواس "أما يسرك"، وعبارة: "ما في قعودك.." و"بادر" تكشف عن أن الشاعر كان في حالة حزن يحاول أن يتخطاه، فهذه العبارات تعبث في الفرح والطرب الظاهري في القصيدة[١٤].

ويوظف الشاعر التجريد الذي يعمل على تجلية الذات على مستويين، مستوى المتكلم الأول، ومستوى المخاطب المتخيل، الذي يستمد وجوده من المستوى الأول، فيقول[١٥]:

لا تبك بعد تفرق الخلطاء ... واكسر بمائك سورة الصهباء
فإذا رأيت خضوعها لمزاجها ... فمرن يديك بعفة وحياء

وفيها يقول:

وكأن أقداح الزجاج إذا جرت ... وسط الظلام كواكب الجوزاء

وأول ما يبدو في النص، أن الشاعر لا يتحدث بضمير المتكلم، بل يتكلم عن نفسه وكأنه شخص آخر، من خلال صيغتي النهي: "لا تبك"، والأمر: "اكسر"، وفي هذا المنحى الأسلوبي تجسيد لموقف نفسي مرير لم يستطع الشاعر أن يواجهه مباشرة، ذلك أن تفرق الصحب بعد الألفة التي جمعتهم هو موقف نفسي يصعب على المرء أن يصطدم به، ومن هنا، تلفع الشاعر بعباءة "الآخر"؛ ليجعل تلك الشخصية المتخيلة هي التي تكتوي بنار الفرقة والرحيل، فالخمرة، هنا، ليست وسيلة للنشوة، وإنما هي وعاء يريد الشاعر أن يدفن فيها أحزانه؛ كي ينسى آلامه النفسية.

وتشد القارئ الصورة الضوئية، في البيت الأخير، إذ يشبه الشاعر أقداح الخمرة المتلألئة بالكواكب المضيئة في ليلة ظلماء، وربما وظف الكواكب توظيفا فنيا، فلعلها ترمز إلى الإشراق والأمل، إذ كان أبو نواس "يرى النور يطلع دائما من الخمرة وكأنها عنده منبع الأمل، وكأن الحياة عنده مغلفة بالظلام، ولعله ظلام اليأس..."[١٦].

ويتجه أبو نواس إلى ذاته بالخطاب، ويقيم ذاته المخاطبة مكان المتكلمة، فيقول[١٧]:

إصدع نجي الهموم بالطرب	وانعم على الدهر بابنة العنب
واستقبل العيش في غضارته	لا تقف منه آثار معتقب
من قهوة زانها تقادمها	فهي عجوز تعلو على الحقب

إلى ان يقول:

فاذكر صباح العقار واسم به	لا بصباح الحروب والعطب
أحسن من موقف بمعترك	وركض خيل على هلا وهب

إن الأبيات السابقة تكشف عن مدى الصدع الذي أصاب البناء النفسي للشاعر، فهو يتوارى خلف شخصية "الأنا - الآخر"؛ لأنه يفر من مواجهة هذا الموقف المتأزم، موقف الهموم والأحزان.

ومن الواضح أن الشاعر يهرب من همومه إلى الخمرة التي يخدر بها أعصابه، وهذا هو ديدنه: الهروب من كل ما يحزن ويسيء، ويحاول الفرار من حقائق الحياة حين تكون مؤلمة كريهة، ويصر على أن يتعامى عنها أو ينساها بأسرع ما يستطيع(١٨).

ويظل الشاعر منفصلا عن ذاته في القصيدة، وذلك حين يستذكر الحروب: فيعمد إلى صيغة الخطاب الموجهة إلى الأنا: "فاذكر صباح الحروب...". ولا شك في أن الفترة التي سبقت أبا نواس - والفترة التي عاش فيها - كانت فترة حروب خارجية وداخلية، بين العباسيين والأمويين، وبين العباسيين والعجم، وبين المعتزلة والشعوبيين والزنادقة...وغير ذلك، فشهد الشاعر صراعات وحروبا ظلت صورتها كامنة في نفسه، والرجل كان بطبعه يكره الصراعات والحروب، ويفضل السلم والسلام، وحين كانت تنتاب عصره الفتن والقلاقل، وتعصف به رياح المشاحنات والحروب، كان يغمض عينيه عنها، ويهرب إلى مجالس الندامى، محاولا أن يصم أذنيه عن أحاديث القتل ويغلب صياح السكر على صياح الطراد والنزال"(١٩).

وربما استل الشاعر الصورة من عالمه النفسي؛ إذ يعني بالمعترك، هنا، أن نفسه كانت ساحة للصراع بين الألم والذات.

ويبدو الانشراخ في شخصية أبي نواس، حين يقول(٢٠):

بادر صبوحك وانعم أيها الرجل	واعص الذين بجهل في الهوى عذلوا
واخلع عذارك أضحك كل ذي طرب	واعدل بنفسك فيهم أينما حلوا
نال السرور وخفض العيش في دعة	وفاز بالطيبات الماجن الهزل
سقيا لمجلس فتيان أنادمهم	ما في أديمهم وهي ولا خلل
أكرم بهم وبنغم من مغنية	ففي الغناء بنغم يضرب المثل
هيفاء تسمعنا، والعود يطربنا:	"ودع هريرة إن الركب مرتحل"

يظهر التمزق في النص، من خلال حث الأنا - الآخر" على مبادرة الصبوح، ولعل الشاعر يلح على الصبوح - أي في الصباح - كي يسلم من لوم اللائمين، إذ إن الناس لم يزالوا نائمين، وهذا ما كان يخشاه - أي اللوم.

وتستوقفنا صيغة النداء المركبة: "أيها" - في البيت الأول، وذلك للإشعار بقيمة ما بعدها ومكانته، ولذا، أتى الشاعر بلفظة: "الرجل" - بأل التعريف - لتوحي بالقوة والصبر والتحمل - ولا عجب في ذلك؛ فعصيان المجتمع والتمرد على تقاليده وأعرافه، بحاجة إلى هذا النمط من الرجال.

وحين استطاع الشاعر أن يتجاوز العاذلين، ويبتعد عنهم، أخذ يتحدث عن الماجن الذي يفوز بالملذات بلغة إخبارية تقريرية، ثم عاد إلى استخدام ضمير "الأنا"، ليعبر عن إعادة اتزانه وهدوئه.

ويلفت النظر استخدامه التناص في البيت الأخير، فقد امتص الصورة من الأعشى - أحد رموز الخمرة في العصر الجاهلي - وشيء طبيعي أن يتأثر بالشعراء الآخرين، فالتناص للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان(٢١).

ويبدو التداخل بين القصيدتين - قصيدة أبي نواس وقصيدة الأعشى - من حيث الإيقاع الموسيقي واللغة، فشطر قصيدة الأعشى وسع من فضاء قصيدة أبي نواس، بحيث جعلها تستوعب قصيدة الأعشى بأجوائها المضمخة بالخمرة واللذة...كما يشير ابتداء أبي نواس الأبيات بأفعال الأمر: مثل: بادر وانعم واعص وأضحك واخلع...إلى محاولته استباق اللذائذ والمتع، وهذا يتضمن شعورا بانتهائها وزوالها، ولذلك كان لا بد من الإسراع واستغلال الفرص والمبادرة، وهو في هذا يشارك الأعشى في مطلع قصيدته "ودع هريرة" التي تدل على استباق الشاعر التمتع في اللحظة الأخيرة التي يستطيع أن ينعم بها برؤية محبوبته هريرة"(٢٢).

ويوجه الشاعر خطابه إلى ذاته - ولعله يخاطب الشاعر العربي - فيقول[٢٣]:

ألا فاسقني خمرا وقل لي: هي الخمر ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهر
فما العيش إلا سكرة بعد سكرة فإن طال هذا عنده قصر الدهر
وما الغبن إلا أن تراني صاحيا وما الغنم إلا أن يتعتعني السكر
فبح باسم من تهوى ودعني من الكنى فلا خير في اللذات من دونها ستر

ومن البين أن الأبيات تمتلئ برنة التحدي والمجاهرة، وقد استحال النص، ليصبح شكلا من أشكال الحوار الباطني الذي أكسب السياق رشاقة وحيوية - إذا افترضنا أن الشاعر يخاطب نفسه - وقد أسهم في الكشف عن أسرار النفس ومكنوناتها.

ويبدو أن لفظة "الكنى" ذات إيحاء، هنا، فهي من إفرازات واقعه وعصره، فقد كانت هذه المسألة تلح على ذهنه ولسانه إلحاحا قويا - حتى وإن رفضها في النص - وبالتالي، يخلق غرسها، في النص، إيقاعا خاصا في سمفونية حياته، فلم تأت عبثا، بل "لعل أبا نواس تشبث بالكنية وترك اسم أبيه، فرارا من نسبه المدخول، فهي مناط الدعوى عنده، ولم يكن نسبه الصحيح إلا مسبة له من السفلة والعلية على السواء"[٢٤].

والملاحظ أن الشاعر اختار الوسائل الأسلوبية لتشكيل الموقف الشعري، فاستخدم أداة الاستفتاح والتنبيه "ألا" في مطلع البيت الأول، وتبعها بفعل أمر: "فاسقني"، ولجأ إلى "الفاء" العاطفة في مطلع البيت الثاني، لتجسد نفسيته الظمآى إلى توالي السكر وتعاقبه، إذ لا يريد الشاعر أن يصحو من سكره، بل يطمح إلى أن يظل غارقا فيه، ولا ريب في أن "مقصدية الشاعر وهيأة مخاطبيه والأوضاع المحيطة بعملية التخاطب هي التي تفرض على الشاعر اختيار أداة وزنية معينة ومعجما وتركيبا معينا لأداء معنى يجمع بين مواصفات عديدة توصله إلى هدفه"[٢٥].

ويخاطب أبو نواس عاذلين وهميين، فيقول[٢٦]:

أيـــها العـــاذلان لا تعذلانـــي ... فـــي مناســـاة خلـــة الإخـــوان
مـــرض الـــود والإخـــاء وبـــادا ... فدعـــاني مـــن المـــلام دعـــاني

إنه يخاطب عاذلين، يلومانه على تناسيه صحبة أصدقائه، ولكنه يحاول أن يبين أن المودة والإخاء قد انتهت بين الناس.

واعتقد أن العاذلين ما هما إلا أداة فنية جاء بها الشاعر؛ ليصور ما يعتري مجتمعه من انقلاب في الموازين والقيم؛ فلم يعد هناك صفاء في العلاقات الإنسانية، وهو بهذا الأسلوب يسير على نهج الجاهليين، فالعاذلة في الشعر الجاهلي توظف توظيفا فنيا، فهي إما أن تعذل على "الإفراط في الكرم أو الشجاعة أو شرب الخمرة"[٢٧].

وتظل ازدواجية الشخصية ماثلة من خلال التجريد، إذ يجعل الشخصية الوهمية هي التي تحيي الديار، فيقول[٢٨]:

حـــي الديـــار وأهلـــها أهـــلا ... واربـــع، وقـــل لمفنـــد مـــهلا
حـب المدامـة، مـنـذ لـهجت بـها ... لـم تبـق لـي فـي غيرهـا فضـلا

يخاطب الشاعر ذاته، فيطلب منها أن تحيى الديار، وقد شكل أسلوب المناجاة، في النص، ظاهرة أسلوبية، إذ إن "لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة، فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول...ويكون باستدعاء الصحب....ومثل تحية الطلول بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها، كقوله: حي الديار بجانب العزل..."[٢٩].

ولكن الديار لا تحير جوابا، ولهذا استطاعت الذات الشاعرة ان تنعتق من هذا الصمت بالحديث عن الخمرة التي تتطلع إليها.

ويسقط الشاعر مشاعره على الذات الأخرى، فيقول[٣٠]:

أطع الخليفة واعص ذا عزف ... وتنح عن طرب وعن قصف

عين الخليفة بي موكلة ... عقد الحذار بطرفه طرفي

تهرب الذات من الأنا إلى الآخر، لتختفي وراءه، وواضح أن البيت الأول قد حفل بأفعال الأمر: "أطع، اعص، تنح"، وهي أفعال تعبر عن حالة شعورية تدل على احتشاد المشاعر والأحاسيس وتدفق الأفكار في نفس الشاعر، وشحذ قدرة التلقي لدى السامع، وقد جاءت هذه الصيغ الأمرية إضاءة كاشفة عن عمق إحساسه بالموقف، فهو يعلن، هنا، نسكه وتوبته، مع أنه "لم يكن جادا فيها طول حياته، وإنما كان يصطنعها خوفا من الأمين"[٣١]، ولذا، كلف الشاعر الشخصية المتخيلة بسلسلة أفعال، فالشاعر، في الحقيقة، يرنو إلى الخمرة والعزف وغيرهما من ضروب الملاهي، ومن هنا، جعل الآخر هو الذي يطيع الخليفة ويكف عن الطرب واللهو.

ومن الطريف أن الفاعل لم يظهر في الأفعال الثلاثة - في البيت الأول - وهذا يتحالف مع أسلوب التجريد الذي وظفه الشاعر؛ فرارا من مواجهة الخليفة - حتى وإن كان الشاعر غير واع لهذه الظاهرة اللغوية - .

ومن الملاحظ أن الشاعر بدأ البيت الأول بفعل أمر مبدوء بهمزة قطع، لتعبر عن الصوت الراجف الخائف، لأنه يوجه خطابه إلى الخليفة - وهو موقف ليس سهلا - لكنه استخدم الأسلوب الخبري في البيت الثاني، واستعمل لفظة "عين" وأضافها إلى الخليفة، ثم كرر كلمة "طرف" - وهي بمعنى عين - لتحمل معنى المراقبة التي تؤدي إلى الخوف والحذر، كما استخدم ضمير المتكلم في البيت الثاني، بعدما أمن عقاب الخليفة أو لومه.

ويظهر التشظي في شخصية أبي نواس، حين يقول[٣٢]:

تكثر ما استطعت من الخطايا	فإنك قاصد ربا غفورا
سيفضي ذاك منك إلى نعيم	وتلقى ماجدا صمدا شكورا
تعض ندامة كفيك مما	تركت مخافة النار السرورا

فقد تضمن النص خطابا توجيهيا وإرشاديا موجها إلى الذات، والشاعر، في الأبيات، يحث على المعصية - وهذا قول يؤاخذ عليه - ولذا، فقد استولى الخوف على نفسه، فلاذ بالمخاطب - المتكلم.

ويبدو أن الشاعر تأثر بالمرجئة الذين كانوا يؤمنون بفلسفة العفو والمغفرة، وربما كان هذا من الأسباب التي دفعته إلى التهالك على الخمرة.

ويضلل الشاعر السامع بوجود مخاطب آخر، في حين أنه في الحقيقة يخاطب ذاته، وما المخاطب الآخر إلا قناع من أقنعته الذاتية، يقول[٣٣]:

إذا ما خلوت الدهر يوما فلا تقل	خلوت ولكن قل علي رقيب
ولا تحسبن الله يغفل ساعة	ولا أن ما يخفى عليك يغيب
لهونا بعمر طال حتى ترادفت	ذنوب على آثارهن ذنوب

ويتجلى غياب "الأنا" وحضور الأنت، لأن هذا يساعد على إبراز الجانب النفسي لدى الشاعر، فهو يمتلئ خوفا منه سبحانه وتعالى، فقد كان يتهالك على المحرمات ومنها الخمرة، فجعل شخصية "الأنت" هي التي تستذكر رقابته وقدرته سبحانه.

ومما يلفت النظر أن الشاعر استخدم ضمير المفرد المخاطب في البيتين الأولين، لكنه استخدم ضمير الجماعة "لهونا" حين اعترف بلهوه، وهو استخدام نابع من نفسيته، فاللهو هو مطية الذنوب الكثيرة التي تقود صاحبها إلى الهلاك، ولذا، فالشاعر لا يريد أن يقف وحده إزاء هذه الحقيقة المؤلمة

بالنسبة له، فانضم إلى القطيع الإنساني، ليضفي على ذاته شيئا من الأنس والأمان.

ويمتلك التجريد فاعليته وقوته من خلال مناجاة الشاعر ذاته التي انفصلت عنه، فيقول(٣٤):

اصبر لمر حوادث الدهر	فلتحمدن مغبة الصبر
وامهد لنفسك قبل ميتتها	واذخر ليوم تفاضل الذخر
فكأن أهلك قد دعوك، فلم	تسمع، وأنت محشرج الصدر
وكأنهم قد عطروك بما	يتزود الهلكى من العطر
وكأنهم قد قلبوك على	ظهر السرير، وظلمة القبر
يا ليت شعري! كيف انت على	ظهر السرير، وأنت لا تدري
أو ليت شعري كيف أنت إذا	غسلت بالكافور والسدر
أو ليت شعري كيف أنت إذا	وضع الحساب صبيحة الحشر
ما حجتي فيما أتيت، وما	قولي لربي، بل وما عذري
أن لا أكون قصدت رشدي أو	أقبلت ما استدبرت من أمري
يا سوأتا مما اكتسبت، ويا	أسفي على ما فات من عمري

يكشف التجريد، في الأبيات، عن الانشراخ في شخصية الشاعر، بين ضمير المخاطب وضمير الأنا.

وغير خاف أن هاجس الموت هو الذي شكل عصب الأبيات لدى الشاعر، وقد كرر لفظة "كأن" لتوحي بمعنى "التقريب"، فهو يستشعر دنو الموت، فينهشه الخوف والأرق، ولذا، لم يستطع مواجهة هذا الموقف العسير؛ فهرب واختفى وراء شخصية الآخر، كي تواجه هول الموقف، وبخاصة أن الشاعر يتخيل مشاهد الموت، وكيف يغسل ويعطر ويوضع على النعش، وكيف ينتظر الحساب يوم الحشر، وكلها مواقف مخيفة ومثيرة بالنسبة لأبي نواس الذي قضى معظم حياته غارقا في اللهو والمجون، ولكن الشاعر يخلع عباءة

الآخر - في نهاية القصيدة - ليحدثنا بضمير المتكلم، إذ أيقن أخيرا أنه لا بد من أن يلقى وجه ربه سبحانه، ولا مفر من ذلك، فاعترف بذنوبه، وأعلن أسفه عما فرط منه من أعمال سابقة.

وواضح أن النص يحفل بالصيغ الإنشائية التي تعبر عن توتر الشاعر وانفعاله، ولا سيما في البيت الأخير، فقد زرع حرف النداء "يا" وكرره مرتين، فجاء شبيها بالصيحة التي يطلقها من أعماق نفسه، فتدوي في فضاء النص.

ويجتمع التجريد والالتفات، في بعض أشعار أبي نواس، وإذا كان التجريد مقتصرا على خطاب الآخر أو خطاب النفس؛ فإن الالتفات يعني "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[٣٥].

وينبغي أن ندرك أن تزاحم الضمائر، في النص، ليس مجرد لعبة شكلية، وإنما يكشف هذا التزاحم عن صراع يعيشه الشاعر لحظة الأداء؛ "فالانتقال بالخطاب من التخاطب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التخاطب، أو الحديث عن المتكلم إلى الحديث مع المخاطب، أو من المخاطب إلى المتكلم أو إلى الدمج بينهما...هذه الانتقالات ليست عبثا، ولكنها تعبير عن التجربة، وتنمية لها بكيفيات مختلفة، وإلقاء الضوء عليها من زوايا متعددة"[٣٦].

وها هوذا أبو نواس يجند ذخيرته الجمالية عبر تنويع الخطاب وتلوينه، فيمتزج التجريد بالالتفات، إذ يقول[٣٧]:

لا تعوجا على رسوم ديار	دارسات بذي النقا أو بغيدا
قد غنينا بهن عصرا طويلا	وأصبنا بهن ملهى وصيدا
يابنة القوم لا تراعي بريب	واسلمي رخصة الأنامل رودا
لا تخافي علي صرف الليالي	إن بيني وبينهن عبيدا
إن بيني وبينهن أبا عمـ	ـرو كفاني عزا وكهفا وطودا

إن الضمائر هي التي تشكل فضاء النص؛ فقد تداخلت وتزاحمت، إذ انتقل الشاعر من ضمير المثنى المخاطب إلى جمع المؤنث الغائب إلى جمع المتكلم إلى المفرد المخاطب إلى المتكلم....الخ، في قوله: "لا تعوجا، دارسات، غنينا، لا تراعي..."؛ فالنص يتأرجح بين أقطاب مختلفة: الوحدة والتعدد، الحضور والغياب، الظهور والاستتار...ومما لا شك فيه أن هذا التأرجح في استعمال الضمائر لم يأت عبثا، وإنما جاء ليتناغم مع تشظيات الذات المبدعة وتجلياتها المتباينة.

وقد نجم هذا التمزق عن رؤية الشاعر الرسوم في الزمن الحاضر، - وهي دارسة - مما يبعث الوحشة في نفسه، لكنه حين يرجع إلى الزمن الماضي، يجد أن هذه الرسوم كانت مسرحا لذكرياته الحلوة، حين كان يستمتع بالصيد وغيره من ضروب الملاهي، ثم يتغزل بفتاة جميلة، لعله يخفف من كثافة الموقف وهوله، فالحالة النفسية هي التي فرضت على الشاعر هذا التمزق.

ومن البدهي ان يشد هذا التزاحم في استعمال الضمائر القارئ إلى وهج النص،كما أنه يحدث إثارة في نفس المتلقي، ولا غرو في ذلك؛ "فالكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه، حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه، وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة"[٣٨].

ب. التجريد غير المحض:

وهو النوع الآخر من أنواع التجريد الذي سماه البلاغيون بالتجريد غير المحض، وهو "الحوار الذي يعبر عن واقع الشاعر الداخلي وهواجسه، والشاعر فيه لا يتوجه إلى الآخرين، بل يتوجه إلى نفسه؛ فالشخصية لا تتحدث إلى شخصية أخرى غير ذاتها، وهو حوار يتضمن - غالبا - معنى الصراع الداخلي الذي تموج به نفسية الشاعر حين تواجه المواقف الحرجة"[٣٩].

وقد أقام أبو نواس حوارا مع نفسه، ومن صور هذا الحوار النفسي قوله[٤٠]:

حتى متى يا نفس تغـ	ـترين بالأمل الكذوب
يا نفس توبي قبل أن	لا تستطيعي أن تتوبي
واستغفري لذنوبك الـ	ـرحمن غفار الذنوب
إن الحوادث كالريا	ح عليك دائمة الهبوب
والموت شرع واحد	والخلق مختلفو الضروب

ينهض النداء في البيتين الأولين، فيؤسس بذلك تنبيها فنيا يتأزم بالأبيات، مما يعلي من حماسة الملقي والمتلقي، فالشاعر يريد أن يزجر نفسه؛ كي تكف عن التمادي في الغرور بالدنيا، وقد جاء خطابه ليتضمن معنى التوجيه والنصح، كما يكشف هذا الخطاب عن رؤية الشاعر الداخلية إلى الوجود والحياة، فيحث نفسه على التوبة والاستغفار، لأن الموت قريب منه.

ويعكس هذا الحرف "يا" إحساسا ببعد هذه النفس على الرغم من قربها منه، واستخدام "نفس" نكرة غير مضافة إلى ياء المتكلم يعكس إحساسا بتموضع هذه النفس وكأنها مفارقة لصاحبها[٤١].

وقد أسهمت الأصوات التي استخدمها الشاعر في إضفاء مزيد من التعبير عن الحالة النفسية التي يمر بها، فقد غلب الأصوات المهموسة، من مثل: التاء والحاء والسين والشين والهاء، وهي أصوات تلائم حالة المناجاة الداخلية التي لا يسمعها غير الشاعر نفسه.

ويتحاور أبو نواس مع فتاة ثم مع نفسه، وكأنها - نفسه - ذات مستقلة، فيقول[٤٢]:

فقالت: عساها الخمر؟ إني بريئة إلى الله من وصل الرجال مع الخمر
فقلت: اشربي إن كان هذا محرما ففي عنقي يا ريم وزرك مع وزري

فطالبتها شيئا فقالت بعبرة أموت إذن منه ودمعتها تجري
فما زلت في رفق ونفسي تقول لي: جويرية بكر وذا جزع البكر

ولا بد من أن ننظر إلى الخطاب ضمن سياق القصيدة التي ورد فيها، وهي قصيدة غزلية استمال الشاعر فيها فتاة بأشعاره، حتى لانت وانقادت له، فأقبلت عليه، وتبادلا كؤوس الخمرة.

والشاعر في الأبيات السابقة، ينسب التجربة إلى النفس، وهي في الحقيقة للشاعر، وكأنما النفس في سلوكها هي صورة الشاعر المضمر.

والطريف أن النفس، هنا، هي التي تخاطب الشاعر وتنصحه، وبخاصة أن هذه الفتاة "جويرية" - تصغير جارية - فهي صغيرة غريرة، وقد وقعت ضحية لإغوائه الشيطاني.

كما تدل لفظة "جويرية" على كثرة الجواري في العصر العباسي(٤٣)، تلك الجواري اللواتي كن على درجة من الفسق.

ومن الواضح أن الشاعر وظف الحوارية، في النص، وكأنه يجد متعة فنية، ذلك أن الحوار القصصي يضفي على النص حيوية وحركة، فضلا عن أن هذا الحوار يبرز قدرة الشاعر على الإبانة عن نفسية تلك الجارية وتحليلها، ثم تصوير عواطفها وميولها، بالإضافة إلى أن الحوار أكثر تأثيرا وإقناعا.

ثانيا: مناجاة أعضاء الجسم:

كان أبو نواس يخاطب بعض أعضاء جسمه، ولا بدع في ذلك، فالشعراء في مختلف عصورهم كانوا يخاطبون بعض أجزاء الجسم؛ إذ خاطب شعراء الأمم الأخرى أجزاء الجسم، مثل: العين والقلب، كما استخدم بعض الشعراء أجزاء الجسم كاستعارات(٤٤).

وإذا ما عدنا إلى ديوان أبي نواس، فإننا نجد أنه كان يخاطب عينه ويستعطفها أن تجود بمائها على كلبه "حلاب" الذي لدغته أفعى، فمات، إذ يقول[٤٥]:

يا عين جودي لي على حلاب ... من للظباء العفر والذئاب

لقد استخدم الشاعر صيغة مناسبة لحالته النفسية، وهي صيغة النداء المناشد لعينه، كي تشاركه الحزن والأسى على كلبه، ومناسبة هذه الصيغة ترجع إلى إحساسه بالفقد الذي جعله يرى العالم المحيط به خاليا ممن يمكن مناشدته إلا جسمه، فاختار منه العين؛ لتسعفه بالدموع، ودعوة العين، هنا، ليست إلا مناشدة احتياجية قوية توازي انفعاله بموت كلبه[٤٦]. فالبكاء تنفيس عما في النفس من حزن وأسى ولوعة.

ويلوم الشاعر عينه، قائلا[٤٧]:

عيني ألومك لا ألو ... م القلب لا ذنب لقلبي
أنت التي قد سمته ... ببلية وضنا وكرب
وسقيته من دمعك الـ ... ـسفاك سكبا بعد سكب
فنما الهوى فيه وشب ... وصار مألف كل حب

ومن المهم أن نربط الأبيات بسياق القصيدة التي وردت فيها، وهي تتحدث عن حبه لفتاة قاسية، فهو يمنحها هواه ويرحب بها، وهي على النقيض من ذلك تصده ولا تأبه به.

والشاعر، في الأبيات، يخاطب عينه وكأنها إنسان له شعور وإحساس، فيتأثر باللوم والعذل، وهو في الحقيقة يخاطب نفسه، ولكنه اختار العين، لأنها متصلة بالجانب العاطفي للإنسان، هذا الجانب الذي يتصل بالعشق اتصالا وثيقا.

وكان أبو نواس - أحيانا - يدعو الله سبحانه أن يريحه من بصره، فيقول[٤٨]:

أراح الله من بصري	كما قد سامني نظري
يكلفني تولعه	بمردان ذوي خطر
فوا حزناه من عين	بنظرتها جنت ضرري
فإن عاتبتها فيه	أحالتني على القدر
فتخصمني، فأسكت لا	أحير القول كالحجر

إن الشاعر يكسب عينه صفات إنسانية، ويبدو أن الشاعر كان واعيا بأهمية العين التي قادته إلى الهوى.

ويستوقفنا الخطاب اللغوي الجمالي، في النص؛ فقد استخدم الشاعر الجملة الدعائية: "أراح" في مطلع البيت الأول وقرنها بصيغة المذكر: "بصري" التي أضافها إلى ياء المتكلم، ليلائم بين هذه الصيغة وبين "المردان" - أي الغلمان - لكنه استخدم صيغة النداء والندبة: "فواحزناه" وربطها بلفظة: "عين" التي أتى بها نكرة، ليكسبها معنى الإبهام والشمول، كما أن هذه اللفظة المؤنثة: "عين" تنسجم مع المعنى، فالشاعر يتحدث عن مواقف عاطفية حزينة تتناسب مع طبيعة الأنثى.

والظاهر أن الشاعر متأثر ببيئته الفكرية، فقد كانت الخصومات تنشب بين الفرق الإسلامية - وبخاصة المعتزلة - والزنادقة والشعوبيين، ويبدو صدى هذا الأثر في البيت الرابع، في قوله: "أحالتني على القدر"؛ فالمعتزلة كانت تعتقد بفكرة القدر[٤٩].

وكان أبو نواس يخاطب قلبه، ومن ذلك قوله[٥٠]:

يا قلب يا خائن الحبيب	ما أنت إلا من القلوب
قرة عيني، وبرد عيشي	بان، وريحانتي وطيبي

ولـــم تقطـــع، ولـــم تضمـــن	أثوابـــك البيـــض فـــي الجنـــوب
غـــدرت لا شـــك بـــالحبيب	أحلـــف بالســـامع المجيـــب
فقـــال: ذنـــب عـــزاي عنـــه؟	فقلـــت: مـــن أعظـــم الذنـــوب
أو يقـــرن القلـــب بـــالوجيب	وتغمـــــر الأذن بـــــالنحيب
وترســـل العيـــن ماقييـــها،	بـــالفيض مـــن مائـــها السكـــوب
فثـــم أدري، أشـــر قلـــب،	أنـــك تأســـى علـــى الحبيـــب

ينقل الشاعر ما دار بينه وبين قلبه من نجوى، وهو تحاور داخلي يعبر عن الصراع الذي تضطرم به نفسيته. واعتقد ان هذه المناجاة الداخلية تحمل بعدا نفسيا وشعوريا يعكس توتر الذات الشاعرة، فالانشطار بين الشاعر وقلبه يمثل حالة الهذيان التي تسيطر عليه.

ولا بد من أن نقف عند لفظة "قلب" التي كررها أربع مرات في النص، وقد جاءت نكرة مرتين، ومعرفة مرتين، ولكن الشاعر حين جاء به نكرة، ربطه بالخيانة والشر، في البيتين: الأول والأخير، في حين تخلص من هذه الصفات السلبية، عندما جاء به معرفة.

وربما كان هذا الشكل الفني - مناجاة القلب - مكافئا داخليا لما في المجتمع العباسي من مظاهر اجتماعية: كالخيانة والنفاق؛ ومن هنا، جاء خطاب الشاعر لقلبه؛ لأنه - الشاعر - عجز عن مخاطبة من حوله، فالتفت إلى قلبه يبثه مشاعره وأحاسيسه، وربما كانت لفظة "القلب" - في وجدان الشاعر - توحي بالتقلب الذي ينسجم مع خيانة البشر ونفاقهم، "فالألفاظ طائفة من الإمكانات التي يعاد تشكيلها على الدوام، وليس هناك دلالة واحدة يمكن ان تعرف، فاللفظ متغير الدلالة دائما..."[٥١].

وتبرز مناجاة القلب، في قوله[٥٢]:

حلـــت ســـعاد وأهلـــها ســـرفا	قومـــا عـــدى ومحلـــة قذفـــا
واحتـــل أهلـــك ســـيف كاظمـــة	فـــأشت ذاك الـــهجر واختلفـــا

وكأن سعدى إذ تودعنا ... وقد اشرأب الدمع أن يكفا
رشأ تواصين القيان به ... حتى عقدن بأذنه شنفا
فازجر فؤادك أو سنزجره ... قسما لينتهين أو حلفا
فالحب ظهر أنت راكبه ... فإذا صرفت عنانه انصرفا

فالقيان هن اللواتي يطلبن من الشاعر أن يزجر فؤاده، أو يتصدين لهذه المهمة - زجر الفؤاد - وكأن القلب مفصول عن الشاعر، فيستمع إلى الزجر والردع.

وتبدو المفارقة بين الشاعر وصاحبته المتخيلة، منذ البيت الأول، والشاعر واع بالمسافة التي تفصل "سعاد" وأهلها عنه، وتشي هذه المفارقة ببعد نفسي لدى الشاعر، كما تبدو هذه المفارقة على صعيد اللغة، فسعاد حلت، بينما "أهلك" احتلت - بزيادة التاء على الفعل - كما يطغى حس الغربة والتشتت على النص، فضلا عن أن الألفاظ مشحونة بإيحاءات رمزية - كما أعتقد - فسعاد - وسعدى - يوحيان بالسعادة، وهي سعادة قد فارقته.

ويبدو لي أن الشاعر وظف أسماء المواضع توظيفا فنيا وجماليا، فلم تعد مجرد تضاريس وجغرافية، فالكلمات في الشعر تتمرد على مدلولاتها المعجمية، والشاعر لا يخاطبنا بالكلمة ذاتها، بل بالظلال المحيطة بها، ولذا، فاعتقد أن قوله: "سيف كاظمة" له دلالته الشعرية؛ فكلمة "سيف" تستثير في الذهن سفك الدماء والقتل، ولفظة "كاظمة" ترمز إلى الكبت والحرمان والضيق - حتى وإن كان سيف كاظمة اسم موضع حقيقي - فينبغي أن نعرف أن "المكان ليس الجغرافية الصماء، إنه على نحو راسخ، المكان الأدبي الذي تتراءى من خلاله التجربة الشعرية والعناصر العاطفية والموقف الوجودي من الواقع والمتوقع[٥٣]"، كما أن "المكان من خلال النصوص هو الوطن والناس والأهل والأعداء والأحلام والخيبات....إنه الوعاء الذي وعب مشاغلنا الدلالية والجمالية معا"[٥٤].

ولا يغيب عنا أن للقيان دلالة اجتماعية، فقد كان المجتمع العباسي يغص بهذه الطبقة من النساء، وقد كان أبو نواس يعرفها عن قرب؛ لكثرة تردده على الديارات والحانات التي كانت تلك النساء تعمل بها؛ "فمن المحال أن نتصور القصيدة وكأنما هي خطاب منبت لا صلة له مع السياق الثقافي أو الحضاري للأمة"[٥٥].

ومما يلفت النظر أن أبا نواس كان يجري حوارا بين قلبه وعينه، كقوله[٥٦]:

إن مت منك وقلبي فيه ما فيه	ولم أنل فرجا مما أقاسيه
ناديت قلبي بحزن، ثم قلت له:	يا من يبالي حبيبا لا يباليه
هذا الذي كنت تهواه وتمنحه	صفو المودة قد غالت دواهيه
فرد قلبي على طرفي بحرقته:	هذا البلاء الذي دليتني فيه
أرهقتني في هوى من ليس ينصفني	وليس ينفك من زهو ومن تيه

إن الشاعر يستمرئ هذه اللغة الحوارية التي اتكأ عليها في لوحته السابقة، فقد تشابكت في النص ثلاثة عناصر هي: ذات الشاعر وقلبه وطرفه، والشاعر يقيم حوارا مع قلبه الذي أوقعه في الحب، والقلب بدوره يوجه خطابه إلى العين، ولا شك في أن الحوار يثير القارئ، ويحدث توترا في نفسيته. وربما أجرى الشاعر الحوار بين أعضاء جسمه، لأنه كان يخاف الخليفة الذي "أرهقه ولم ينصفه"، فلم يستطع أن يبوح بما تعتمل به نفسه.

وإذا أنعمنا النظر في اللوحة السابقة، نلحظ أن الكلمات التي شكلت صرح النص معظمها كلمات ذات معان سلبية تتردد في النفس اصداؤها الحزينة، مثل: "مت، أقاسيه، غالت دواهيه، حرقته، أرهقتني"، مما يشير إلى حالة الشاعر النفسية.

ومن الجدير ذكره أن "القلب" في المعجم الشعري وفي الاستعمال اللغوي العادي على السواء ألصق بأمور الوجدان، في حين أن النفس أقرب إلى

الفكر، ويمكننا أن نقول أيضا: إن الإنسان يتحدث إلى قلبه في مناجاة حميمة، بينما يجادل نفسه وتجادله، وربما خدعها أو خدعته، وربما تبادلا الاتهام، ولذلك، تتحدث عن فرحة القلب وجراح القلب، وقلما نقول: فرحة النفس أو جراح النفس"(٥٧).

ثالثا: مناجاة الطلل والحيوان:

شاعت هذه الظاهرة الأسلوبية في الشعر الجاهلي، حتى شكلت ملمحا أسلوبيا، وذلك من خلال اقتران مخاطبة الطلل بالنداء الذي يكون للعنصر الإنساني في العادة(٥٨).

أما أبو نواس، فلم يخاطب الطلل والحيوان إلا نادرا، ومن ذلك قوله(٥٩):

يا دار ما فعلت بك الأيام؟	ضامتك والأيام ليس تضام
عرم الزمان على الذين عهدتهم	بك قاطنين وللزمان عرام
أيام لا أغشى لأهلك منزلا	إلا مراقبة علي ظلامِ

لقد جاء البيت الأول بأسلوب الخطاب، أما البيتان الأخيران، فجاءا بأسلوب الغياب، وكأن هذا التحول كان إعلانا للانصراف عن الدار.

والشاعر يوجه خطابه - في البيت الأول - إلى الدار وكأنها تعي وتعقل وتحس - على سبيل التشخيص - وهو يسألها، لكنه لا يظفر بجواب، وهو بهذا الأسلوب يتجاوز اللغة العادية ويرتقي بها إلى درجة من الإيحاء والتعبير، ولا ريب في أن هذا الخطاب المجازي يكشف عن رؤية الشاعر إلى الوجود والزمان، فالزمان كفيل بأن يفعل فعلته في الموجودات من حيث التحول والتغيير، فالدار التي كانت عامرة بالناس، تستحيل إلى أطلال دارسة مهجورة.

والظاهر أن الشاعر فقد السيطرة على نفسه، فحديثه إلى الدار ما هو إلا مناجاة نفسية، في الحقيقة، هدفها الإفضاء أو البوح بما يتردد في نفسه،

فإدارة الحوار مع الدار التي لا تعقل يوحي بالوحدة التي تطبق على الشاعر، فالأبيات السابقة تمثل "المواجهة الصعبة مع حقيقة الحياة، كل ما فيها إلى زوال، من هنا، انبعثت هذه المناجاة الحميمة للديار، لتدور حول محور الفناء وفعل الزمن"(٦٠).

وأما خطاب الحيوان فمما جاء منه، قول أبي نواس(٦١):

أقول والعيس تعروري الفلاة بنا	صعر الأزمة من مثنى ووحدان
لذات لوث عفرناة عذافرة	كأن تضبيرها تضبير بنيان
يا ناق لا تسأمي أو تبلغي ملكا	تقبيل راحته والركن سيان
متى تحطى إليه الرحل سالمة	تستجمعي الخلق في تمثال إنسان

إن خطاب الشاعر مع الناقة هو خطاب مجازي، فهو يدرك أن الناقة لا يمكن أن تعي حديثه، لكن حالته النفسية والانفعالية قادته إلى هذه المناجاة، فالناقة في حقيقة الأمر ليست سوى قناع فني يسقط عليها إحساساته النفسية، والشاعر يتمنى أن تصل إلى هذا الممدوح "المثالي" - أو أن يصل الشاعر نفسه إلى هذا الممدوح - أما الرحلة التي يتمناها من الناقة، فهي رمز الإرادة والكفاح من أجل الوصول إليه، وللإشعار بمكانة الممدوح.

وغير خاف أن الشاعر استخدم أسلوب الترخيم: "يا ناق..."، مما قربها - الناقة - من دائرة المذكر، ولعله انتفى هذه الصيغة اللغوية، لما يتمتع به المذكر من قدرة على تحمل المشاق أكثر من الأنثى. وهذا ما ينسجم مع المعنى.

وقوله، أيضا، يخاطب ناقته(٦٢):

أقول لناقتي، إذ بلغتني:	لقد اصبحت عندي باليمين
فلم أجعلك للقربان نحرا	ولا قلت أشرقي بدم الوتين
حرمت على الأزمة والولايا	وأعلاق الرحالة والوضين

واعتقد أن النص السابق يمتلئ بالشيفرات الرمزية والأسطورية، فلفظة "اليمين"، ربما تعني - في خيال الشاعر - اليمن والبركة والخير، فهي توحي بالتفاؤل.

وأما قوله: "فلم أجعلك للقربان نحرا..."، فلعله يشير إلى ناقة صالح أو ناقة الله، تلك الناقة العظيمة المقدسة التي كانت آية لثمود أو دليلا حتى يؤمنوا بما أتاهم به نبيهم صالح، وكان عليهم أن يدعوها وشأنها...ولكنهم انتهكوا حرمتها وعقروها، فحل بهم العذاب وهلكوا[٦٣].

فكأن الشاعر يريد ان يبين انه لم يقترف ذنوبا عظيمة تستوجب أن يحل به العذاب والهلاك.

ولا ريب في ان أبا نواس كان مثقفا ثقافة واسعة: دينية وعلمية وتاريخية ولغوية، فوظفها في شعره.

رابعا: مناجاة الذات الإلهية:

كانت تمر بأبي نواس لحظات من الندم والأسف، فيعود إليه سبحانه وتعالى يستعطفه ويتوب إليه - عما فرط منه من أعمال سابقة، من ذلك قوله[٦٤]:

يا رب إن عظمت ذنوبي كثرة	فلقد علمت بأن عفوك أعظم
إن كان لا يرجوك إلا محسن	فبمن يلوذ ويستجير المجرم
أدعوك رب، كما أمرت، تضرعا	فإذا رددت يدي، فمن ذا يرحم
ما لي إليك وسيلة إلا الرجا	وجميل عفوك ثم أني مسلم

ينعطف الشاعر باتجاه آخر غير اللهو والمجون، إذ يتجه نحو التقوى والرجوع إليه سبحانه وتعالى، ونستشف من النص أن الشاعر يائس إلا من وجهه سبحانه.

وإذا تأملنا التشكيل اللغوي، في الأبيات، فإننا نرى أن معظم الكلمات التي استخدمها الشاعر تتصل بعالمه الداخلي، من مثل: "عفوك، يرجوك، تضرعا، يرحم، الرجا، مسلم"، وهي كلمات تدور حول طلب الرحمة منه سبحانه وتعالى، فهي تتناسب مع موقف الدعاء.

ويبدو أن كلمة "ذنوبي" في البيت الأول هي المحور الذي تدور حوله سائر الكلمات، في النص وتتصل به، ولا ريب في أن "الشاعر أو الكاتب حين يذكر كلمة محورية، فإنه سيجد نفسه ملزما أو مخيرا بعض التخيير للإتيان بكلمات أخرى تنتمي إلى نفس الحقل..."[٦٥].

ويناجيه سبحانه وتعالى، ايضا، قائلا[٦٦]:

يا رب إن القوم قد ظلموني   وبلا اقتراف معطل حبسوني
وعلى الجحود بما عليه طويتي   ربي إليك بكذبهم نسبوني
ما كان إلا الجري في ميدانهم   في كل خزي، والمجانة ديني
لا العذر يقبل لي، ويفرق شاهدي   منهم، ولا يرضون حلف يميني
ما كان لو يدرون أول مخبأ   في دار منقصة ومنزل هون
أما الأمين، فلست أرجو دفعه   عني، فمن لي اليوم بالمأمون

يعرض الشاعر لتجليات قدرته سبحانه وتعالى، إذ إنه - الشاعر - يواجه مجتمعه، مخالفا لهم، ومن هنا، استخدم ضمير الجماعة، في قوله: "ظلموني، حبسوني، نسبوني". واعتقد أن لفظتي: "الأمين" و"المأمون" هما "المفتاح"، في هذا النص، فهما يرمزان - في خيال الشاعر - إلى الأمن والاطمئنان الذي ينشده أبو نواس، ويبحث عنه.

وغير خاف أن معظم الأفعال المنسوبة إلى المجتمع أو الناس - في النص - جاءت متعدية، مثل: "ظلموني، حبسوني، نسبوني، لا يرضون حلف يميني، يدرون أول مخبأ..."، ليبين الشاعر أثر المجتمع وسطوته عليه؛ ولذا وضع الشاعر نفسه في أقصى درجات الضعف، ولم يجد إلا الله سبحانه يجأر إليه بالشكوى.

ومما ينبغي ذكره أن "في كل دعاء - سواء ظهر ذلك الأمر على سطح النص أم بقي مختفيا وراءه - عناصر ثلاثة: الإنسان الداعي ويظهر في أقصى حالات الضعف، والله المدعو، ويظهر في أقصى حالات القوة، وأخيرا مضمون الدعاء، أو لائحة المطالب التي تتضمن - أساسا - طلب المساعدة في إخراج العبد من حالة الضعف البشري إلى حالة القوة بالاستمداد من تجليات القدرة الإلهية"(٦٧).

كشفت هذه الدراسة عن ظاهرة المناجاة في شعر أبي نواس، فقد وظف الشاعر - هذه المناجاة - لتصوير ما ينتاب نفسه من مشاعر مختلفة: من الخوف أو الحزن أو الحذر أو الكبت...وغير ذلك، فقد ظل "أبو نواس في ازدواجية شخصه الممزق يصارع الواقع - يستسلم - يتمرد على قسوة المسمار، ينتصر، يجهر، يصارح، يتحدى، يثور، يهدم، يخور، يلهث، يتخدر ويبدع....فالخمرة سر إبداعه وعطائه...أبدا يتمزق في دوامة التجاذب والتنازع"(٦٨).

المصادر والمراجع

(١) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب المحيط، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، ١٩٧٠، نجا.

(٢) علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص ٢٠٩.

(٣) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص ٢٩٤.

(٤) انظر ربابعة، موسى، ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلة دراسات - الجامعة الأردنية، عمان، المجلد ٢٢، العدد ٢، ١٩٩٥، ص ٧٣٦. ود. ربابعة يقصد هنا التجريد فقط، وانظر مفتاح، محمد، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٠، ص ٩٦. إذ يقول مفتاح: لقد أنجزت دراسات تداولية وسردية ومنطقية، لتثبت أن كل خطاب مهما كان نوعه تتحكم به الحوارية وتسيره.

(٥) ابن منظور، لسان العرب المحيط، جرد.

(٦) العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز، تصحيح سيد بن علي المرصفي، مطبعة المقتطف، مصر، ١٩١٤، ج٣، ص ٧٢-٧٣.

(٧) ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، بيروت، دار الهدى للطباعة والنشر، ج٢، ص ٤٧٣-٤٧٤.

(٨) ابن الأثير، ابو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن مكرم، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٠، ج١، ص ٤٠٥ - ٤٠٦، وانظر ابن معصوم، علي صدر الدين المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق شاكر هادي شكر، النجف الأشرف، مطبعة النعمان، ط١، ١٩٩٦، ج٦، ص ٦٣، وانظر

القزويني، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن، التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ص ٣٦٨، وفراج، نزيه عبدالحميد، مصطلح التجريد، دار الفتح للإعلام العربي، القاهرة، ١٩٩٦، ص٨٥-٩٣.

(٩) عبدالنور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص ٥٩، وانظر بدوي، عبدالرحمن، ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ٥٥.

(١٠) عياشي، منذر، مقالات في الأسلوبية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٠، ص١٤٤، وانظر المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والنقد الأدبي، منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب، الثقافة الأجنبية، العدد١، السنة ٢، ١٩٨٢، ص٣٥. إذ يعرف الأسلوب بأنه حصيلة ردود فعل القارئ في استجابته لمنبهات النص.

(١١) أبو نواس، الحسن بن هانئ، الديوان، تحقيق علي العسيلي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص١٣. شمطاء: خالط بياض شعرها سواد. الليل: كناية عن العنب الأسود. الأم الخضراء: كناية عن الدوالي.

(١٢) النويهي، محمد، نفسية أبي نواس، مكتبة الخانجي، دار الفكر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠، ص٩٥.

(١٣) العقاد، عباس محمود، أبو نواس الحسن بن هانئ، المكتبة العصرية، بيروت، ص ٨٢.

(١٤) سنجلاوي، ابراهيم، دلالة التضمين في خواتم قصائد أبي نواس، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣، العدد ١١، ١٩٨٧، ج١، ص٧٢.

(١٥) الديوان، ص ١٦-١٧. الخلطاء: القوم أمرهم واحد وهم الأحبة. سورة الصهباء: حدة الخمر وكسرها يكون بمزجها بالماء في لغة الشاربين.

(١٦) مروة، حسين، تراثنا كيف نعرفه، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص ٢٩٧.

(١٧) الديوان، ص ٤٠-٤١. الغضارة: النداوة. تقف: تتبع. المعتقب: العيش يتناوبه واحد بعد الآخر. العقار: الخمر. اسم به: أعل. العطب: الهلاك. هلا وهب: ألفاظ تردد في زجر الخيل. المعترك: مكان المعركة.

(١٨) انظر النويهي، محمد، نفسية أبي نواس، ص ١٥٢، وانظر مروة، حسين، تراثنا كيف نعرفه، ص ٢٩٤ -٢٩٥، وانظر التطاوي، عبدالله، القصيدة العباسية "قضايا واتجاهات"، مكتبة غريب، القاهرة، ص ١٩٧.

(١٩) انظر النويهي، محمد، نفسية أبي نواس، ص ١٥٥.

(٢٠) الديوان، ص٤١٧، الوهي: الشق في الشيء. نغم: اسم جارية مغنية، عجز البيت الأخير للأعشى ميمون بن قيس من قصيدة مطلعها:

ودع هريرة إن الركب مرتحل   وهل تطيق وداعا أيها الرجل

(٢١) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢، ص١٢٥، وانظر بارت، رولان، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٤، ص٢١، وانظر عبدالمطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، ط١، ١٩٩٥، ص ١٤١-١٤٢.

(٢٢) انظر سنجلاوي، إبراهيم، دلالة التضمين في خواتم قصائد أبي نواس، ص ٥٨.

(٢٣) الديوان، ص ٢٠٢. الغبن: الخديعة في البيع والشراء، ونتيجتها الخسارة، الغنم: الغنيمة والربح. يتعتعني: يحركني بعنف.

(٢٤) العقاد، أبو نواس، ص ١١٨.

(٢٥) مفتاح، محمد، التشابه والاختلاف "نحو منهاجية شمولية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦، ص ١٠٨.

(٢٦) الديوان، ص ٥٧٩.

(٢٧) سنجلاوي، إبراهيم، العاذلة في الشعر الجاهلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، المجلد ٧، ١٩٨٧، ص٣٥-٥٨.

(٢٨) الديوان، ص ٤٤٦، اربع: أقم. المفند: المخطئ والمضعف الرأي.

(٢٩) ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد، المقدمة، تحقيق عبدالواحد وافي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة، ج٣، ص ١٣٠١ - ١٣٠٢.

(٣٠) الديوان، ص ٣٥٦. القصف: شرب الخمر واللهو وارتكاب الغي.

(٣١) العقاد، ابو نواس، ص ١٥٩.

(٣٢) الديوان، ص ٢٥٩.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٨٦. ترادفت: تتابعت.

(٣٤) الديوان، ص ٢٩١. المغبة: العاقبة. امهد: قدم.

(٣٥) ابن المعتز، عبدالله، كتاب البديع، تحقيق إغناطيوس كراتشقوفسكي، بيروت دار المسيرة، ط٣، ١٩٨٢، ص٥٨-٥٩، وانظر حول المفهوم مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٣، ج١، ص ٢٩٤ - ٣٠٣، وانظر ربابعة، موسى، ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، ص ٧٤٤-٧٤٥، وانظر ابن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص ١٠٦، إذ يقول: الالتفات Apostrophe أصل الكلمة يوناني، ويعني لغويا غير وجهته نحو، وفي الاصطلاح البلاغي، الالتفات إلى الآخرين لمحادثتهم، سواء هم حاضرون، أو غائبون، نحو: عمت

الرشوة البلاد، ويا قوم هذا شقاء. وانظر عن الالتفات، الغانمي، سعيد، أقنعة النص، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ١٩٩١، ص٤٧-٦٥.

(٣٦) مفتاح، محمد، التشابه والاختلاف "نحو منهاجية شمولية"، ص ١٠١، وانظر الغذامي، عبدالله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص ١٤٠. إذ يقول: "إن من أجل بلاغيات القول هو الالتفات، وهو قدرة الكلام على تحويل مساراته وإدارة عنقة واستدارة رقبته وتقبلها لهذا كله".

(٣٧) الديوان، ص ١٨٦. ذي النقا وبغيد: موضعان. تراعي: تخافي. الرخصة: اللينة الناعمة. الرود: اللين. الطور: الجبل العالي.

(٣٨) عياد، شكري، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص ٨١.

(٣٩) عمارة، السيد أحمد، الحوار في القصيدة العربية إلى نهاية العصر الأموي، ط١، ١٩٩٣، ص ١٨٢.

(٤٠) الديوان، ص ٨٣-٨٤.

(٤١) يوسف، حسني عبدالجليل، النفس في الشعر الجاهلي، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ص ١٠٩.

(٤٢) الديوان، ص ٢٣٩. الجزع: عدم الصبر على المكروه أو نحوه.

(٤٣) انظر عساف، ساسين سيمون، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ١٠٤. إذ يقول: إن الجواري، والساقيات، والوصيفات كن طبقة خاصة في المجتمع العباسي، والمجتمع البغدادي كان مجتمع الجواري.

(٤٤) انظر ربابعة، موسى، نماذج من الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي، مجلة جذور "التراث"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، العدد ٤، المجلد ٢، ٢٠٠٠، ص٢٦٠.

(٤٥) الديوان، ص ٨٨.

(٤٦) انظر البنداري، حسن، جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٧٢-٧٣. فقد أفدت من تحليله.

(٤٧) الديوان، ص ٦١.

(٤٨) المصدر نفسه، ص ٢٤٢ - ٢٤٣. سامني: كلفني. الخطر: المنزلة والقدر.

(٤٩) الشهرستاني، أبو الفتح محمد بن عبدالكريم، الملل والنحل، مؤسسة ناصر للثقافة، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص٢١.

(٥٠) الديوان، ص ٦٢. الوجيب: خفقان القلب.

(٥١) ناصف، مصطفى، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٩، ص ١٨٥، وانظر الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، إربد - الأردن، ط٢، ١٩٩٥، ص ١٨٠. إذ يقول د. الرباعي: "إن المواقف الشعورية داخل الإنسان لحظة الإبداع هي التي تعطي الكلمات الشعرية معانيها الحقيقية".

(٥٢) الديوان، ص ٣٦٤. السرف: موضع قرب مكة. العدى: الغرباء. قذف: تتقاذف من يسلكها. سيف كاظمة: موضع. أشت: فرق اشرأب: ارتفع. يكف: يسيل قليلا قليلا. الرشأ: ولد الظبية. الشنف: القرط.

(٥٣) الصائغ، عبدالإله، دلالة المكان في قصيدة النثر، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩، ص ٤٤، وانظر ناصف، مصطفى، نظرية التأويل،

النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ٢٠٠٠. ص ١٧٥. فقد قال: إن التأويل هو إخراج مكنون اللغة إلى النور.

(٥٤) الصائغ، عبدالإله، دلالة المكان في قصيدة النثر، ص ٩٤.

(٥٥) الغذامي، عبدالله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص ٣٦.

(٥٦) الديوان، ص ٥٩٥. دليتني: أوقعتني.

(٥٧) عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض - السعودية، ط١، ١٩٨٢، ص ١١٧.

(٥٨) انظر ربابعة، موسى، نماذج من الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي، ص ٢٤٩.

(٥٩) الديوان، ص ٤٩٧. عرم الزمان: اشتد شراسة وأذى.

(٦٠) حمدان، ابتسام احمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبدالله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٩٧، ص ١٨٤.

(٦١) الديوان، ص ٥٦٥. العيس: الإبل. تعروري: تسير، تجتاز. الصعر: جمع أصعر الذي يميل وجهه إلى أحد الشقين. اللوث: القوة. العفرناة: الشديدة القوية. العذافرة: الناقة العظيمة. التضبير: شدة اكتناز اللحم واجتماع العظام. الركن: ركن الكعبة.

(٦٢) الديوان، ص ٥١٦. القربان: ما يتقرب به إلى الله. الوتين: عرق في القلب إذا انقطع مات صاحبه. الأزمة: جمع الزمام: ما تقاد به الدابة. الولايا: جمع الولية، وهي ما يوضع تحت الرحل. الرحالة: السرج. الوضين: حزام يشد على بطن البعير.

(٦٣) انظر الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٩-٣٠، وانظر عجينة،

محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ج١، ص٢٨٦.

(٦٤) الديوان، ص ٥٠٨.

(٦٥) مفتاح، محمد، دينامية النص، ص ١١٣.

(٦٦) الديوان، ص ٥٧٨. المعطل: الذنب. الطوية: النية. يفرق: يخاف. هون: ذل.

(٦٧) العشي، عبدالله، بنية الدعاء "دراسة تأصيلية في جماليات الخطاب النبوي"، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب - جامعة البحرين، العدد ٣، ٢٠٠٠، ص ١٩٩.

(٦٨) عساف، ساسين سيمون، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص ١٤٥.



صورة هارون الرشيد الجادة في شعر العصر العباسي الأول*

كانت الدولة العباسية قويةً في بداية عهدها؛ إذ كان الخلفاء العباسيون الأوائل ذوي هيبةٍ ونفوذ؛ فحققوا للأمة أمجاداً عظيمةً، صورها الشعراء، وقتذاك.

ومن أبرز هؤلاء الخلفاء العباسيين الذين كانت صورتهم بهيةً في أذهان الشعراء والمؤرخين: هارون الرشيد؛ فقد تحدثت عنه المصادر التاريخية بإعجاب وإجلال؛ إذ عرف بغزواته للروم، ودفاعه عن الثغور الإسلامية، كما اشتهر بتقواه وزهده ومأثره المثلى.

وقد جاء هذا البحث؛ ليكشف عن هذه الجوانب في شخصية الرشيد كما صورها الشعراء في العصر العباسي الأول.

ولقد اختار- البحث - الجانب الجاد في حياة هارون الرشيد؛ فأبرز القيم البطولية والدينية والإنسانية، ولم يتطرق إلى صورة المجون واللهو التي وردت في بعض الأشعار والروايات؛ لأن هذه المسألة حولها خلاف؛ فكثير مما نسب إلى الرشيد يحوم حوله شك، فكان من قبيل المبالغة وقصد الإساءة إليه، ولذا؛ لم تلتفت إليه هذه الدراسة.

وقد تناول صورة الرشيد من جانبين:

أ. القيم البطولية والدينية.

ب. القيم الإنسانية.

---

* نشر في مجلة دراسات، التي تصدر عن الجامعة الأردنية، المجلد ٢٩، العدد ٣، ٢٠٠٢.

أ. القيم البطولية والدينية:

سطّر هارون الرشيد صفحاتٍ مشرقة في سفر الصراع مع الروم، إذ كان يسيّر الجيوش، كما كان يذهب بنفسه، ويشارك في الجهاد، "وقد أضفت حروبه مع البيزنطيين بهاءً خاصاً على عصره؛ فهي من مآثر حكمه ورمز بطولته كجندي مجاهد"[١]؛ ومن هنا؛ فلا غرو أن يشيد الشعراء به، ويتغنّوا بانتصاراته؛ حتى صارت "أجود الصور التي رسمت للأبطال في القرن الثاني الهجري هي بطولة الرشيد"[٢].

ومن الجدير ذكره أنّ الرشيد قد درّب على القتال خلال خلافة أبيه المهدي؛ فخرج على رأس الصائفة سنة ١٦٥هـ، وحقّق نصراً كبيراً؛ حتى فتح حصوناً كثيرةً، وبلغ القسطنطينية، وألزم ملوك الروم الجزية، فقال مروان بن أبي حفصة[٣]:

أطفت بقسطنطينة الروم مسنداً	إليها القنا حتى اكتسى الذل سورها
وما رمتها حتّى أتتك ملوكها	بجزيتها والحرب تغلي قدورها

وحين يفتدى المسلمون في خلافة الرشيد سنة ١٨٩هـ، بعدما واجهوا اليأس والضيق، ولا يبقى أسير إلا وينجو منهم، يسجل مروان هذا الحدث، فيقول[٤]:

وفكت بك الأسرى التي شيدت لها	محابس ما فيها حميم يزورها
على حين أعيا المسلمين فكاكها	وقالوا: سجون المشركين قبورها

فالشاعر يصور، في الأبيات السابقة، ما حاق بالروم من ذل؛ حتى اضطر ملوكهم لدفع الجزية، والجزية مسألة بارزة في شعر الصراع مع الروم؛ "فأكثر ما كان يعرض له الشعراء في هزائم الروم هو الجزية، وقلما يأتي ذكر هزيمتهم دون ذكر دفعهم لها[٥]".

ويبدو أن الألفاظ، في النصين السابقين، قد حملت بدلالات إيحائية؛ فالفعل: "أطفت" يستثير في الذهن معنى الطواف المرتبط بمناسك الحج؛ إذ أن هنالك وشيجةً بين الحج والغزو، وهي ما أبرزها بعض الشعراء في شخصية الرشيد - كما سنرى فيما بعد -.

ولفظة "القنا" تعني الرماح، ولكن يجب أن يتوافر فيها الطول والسنان[٦]؛ فهي ملائمة لموقف الطواف والصعود والحصار.

وقد أنث الشاعر كلمة "ملوك"، على تقدير: "جماعة الملوك"؛ للإيحاء بكثرة الملوك الذين أصابهم الفزع؛ فاستسلموا؛ كما أن المرأة تتصف بالضعف والجبن - في مواقف القتال في الغالب -؛ ولذا؛ اختار الشاعر صورة التأنيث.

كما مالت الأبيات إلى الصور الاستعارية الصاخبة، من مثل قوله: "اكتسى الذلَ سورها" و"الحرب تغلي قدورها" و"حميم يزورها"، و"سجون المشركين قبورها"؛ ليجسد الشاعر من خلالها هول الموقف وشدّته.

وحين يفتح الرشيد مدينة "هرقلة"، يصوّر أبو العتاهية ما فعله الرشيد بها؛ فقد "نادت بالخراب"، وانمحت من الوجود، فيقول[٧]:

ألا نادت هرقلة بالخراب	من الملك الموفق للصواب
غدا هارون يرعد بالمنايا	ويبرق بالمذكرة القضاب
ورايات يحل النصر فيها	تمر كأنها قطع السحاب
أمير المؤمنين ظفرت فاسلم	وأبشر بالغنيمة والإياب

وإذا حاولنا أن نتقرّى اللوحة التي رسمها الشاعر في الأبيات السابقة، نلحظ أنّ الشاعر يلجأ - على المستوى اللغوي - إلى تفعيل الاسم، أي نقله من الاسم إلى الفعل، في قوله: "يرعد" و"يبرق"؛ وذلك لشحنه بالحركة وبعث الحياة، فضلاً عن أنها أفعال ذات علاقة بالسماء؛ ليدلل على أن وراء ما يفعله

الرشيد قوة إلهية تحفظه وتمنحه القوة والتأييد؛ ولا عجب؛ فالجهاد أمر إلهي مفروض ومقرر، قال تعالى: "وجاهد في الله حقَ جهاده"(٨).

وقد وظف الشاعر الصيغ الخبرية في الأبيات الثلاثة الأولى، وهي صيغ تخلو من أدوات التوكيد، وكأنه يفترض أن ما يقوله معروف لا يناقشه فيه أحد، أما البيت الأخير، فقد امتلأ بالصيغ الإنشائية، من مثل: النداء والأمر، مما يوحي بانفعال الشاعر وابتهاجه بعودة الخليفة ظافراً سالماً.

ويصوَر التيمي ما حل بمدينة "هرقلة" بعد حصار الرشيد لها، واستيلائه عليها، فيقول(٩):

هوت هرقلة لما أن رأت عجباً   جوَ السما ترتمي بالنفط والقار

كأن نيراننا في جنب قلعتهم   مصبَغات على أرسان قصَار

يرسم الشاعر صورةً لهول الموقف وشدته - في النص السابق - فقد امطرها الخليفة بالنفط والقار الذي ملأ الفضاء فوقها، ثم يعمد الى صورة لونية، فيشبه النيران الحمراء المشتعلة في قلعتها بالثياب المصبوغة على حبال الصباغ.

وقال التيمي يخاطب نقفور - ملك الروم - بعدما نقض العهد مع الرشيد، فيصور أن الجهاد هو هدف الرشيد، به يبتغي رضاه سبحانه وتعالى(١٠):

إن الإمام على اقتسارك قادر   قربت ديارك أم نأت بك دور

ليس الإمام وإن غفلنا غافلا   عما يسوس بحزمه ويدير

ملك تجرد للجهاد بنفسه   فعدوه أبداً به مقهور

يسجل الشاعر بعض صفات الخليفة مثل : الوعي والحزم والتصدي لقتال الروم بنفسه، وهي من أبرز صفات القائد المسلم، وقتذاك، ولا ريب في ان "دور البطل في الحروب القديمة كان أبرز منه في الحروب الحديثة، لأن دوره

إذ ذاك كان يتجاوز حدود التخطيط والتوجيه من بعيد إلى المشاركة الفعلية في القتال"[11].

وتتصاعد نغمة التحدي والتهديد مع تصاعد العمليات الحربية، فيصور التيمي، الغرور الذي استولى على "نقفور"، مما دفعه إلى أن ينقض العهد، ولكن الرشيد رده عن غيه، وترك أزواجه مقرحات الأجفان، مشعثات الشعور عليه، وهذه هي حال من يعبث بعرين الليث، فإن نجا من المخالب والأنياب، فإنه لن يسلم من الرهبة، يقول[12]:

لجت بنقفور أسباب الردى عبثا	لما رأتــه بغيــل الليث قد عبثا
ومن يزر غيلــه لا يخل من فزع	إن فات أنيابه والمخــلب الشبثا
خان العهود ومن ينكث بها فعلى	حـوبائه، لا على أعـــدائه نكثا
كان الإمام الـذي ترجى فواضله	أذاقه ثمر الحــلم الـذي ورثــا
فرد ألفته مــن بعـد أن عطـفت	أزواجــه مـرها يبكينه شـــعثا

يـبرز الشـاعر خـبرة الخليفـة وحنكتـه العسـكرية المتمثلـة فـي براعـة التخطيط للقاء الأعداء، والبطش بهم، فهو يذيقهم كؤوس البأس والشدة، جزاء لخيانتهم ونكثهم العهود.

ويبدو أن طاقة اللغة تعين على فهم المعنى في النص، فقد بدأ الشاعر بفعل ماض مضعف؛ ليدلل على مدى استيلاء الغرور على نقفور، فنقضه العهد كان بسبب الغرور وعدم التفكير في عواقب الأمور، مما دفعه إلى العبث بذاك الأسد "الرشيد" الرابض في غيله.

ويهنئ أبـو الشيـص الخزاعـي الرشيـد بهزيمـة "نقفـور" وفتـح هرقلـة، فيقول[13]:

شددت أمير المؤمنين قوى المــلك	صدعت بفتح الروم أفئدة التــرك

فريت سـيوف الله هام عـدوه وطأطأت للإسلام ناصية الشرك

فأصبحت مسروراً ولا يغي ضاحكاً وأصبح نقفور عـلى ملكه يبكي

يصور الشاعر قيادة الرشيد الحكيمة التي ادت إلى عزة الإسلام ونصرته، وإحياء مجده.

وتلفتنا الصياغة اللغوية، فقد غلبت صيغة الماضي على مساحة النص؛ إذ استخدم الشاعر الفعل: "شددت" وقرنه بالرشيد، واستعمل الفعل: "صدعت" وربطه بأفئدة الترك، وكلاهما يحمل معنى القوة والصلابة، لكن "شددت" يوحي بجمع الأمور وقبضها والسيطرة عليها، في حين أن "صدعت" يشي بالتشتت والتمزق.

ويسترعي الانتباه قوله "أمير المؤمنين"، فالشاعر يبتغي ان يخلع صفة القداسة على الخليفة الرشيد؛ فقوله:"أمير المؤمنين" يذكرنا بالخلفاء الراشدين.

ويشيد أبو العتاهية بانتصار الرشيد على نقفور، فيقول(١٤):

إمام الهـدى أصبحت بالدين معنيا وأصبحت تسقي كل مستمطر ريا

لك اسمان شقا من رشاد ومن هدى فأنت الذي تدعى رشيدا ومهديا

ثم يقول:

قضى الله أن يبقى لهارون ملكه وكان قضاء الله في الخلق مقضيا

تجللت الدنيا لهارون ذي الرضا وأصبح نقفور لهـارون ذميا

وغير خاف أن الشاعر يختار كلمات ذات إيحاءات في النص، هي: "إمام" و"الهدى" و"رشاد" و"مهدي"، وقد وردت كلمتان منها، هما: "الإمام" و"الهدى" متلازمتين في أكثر من آية قرآنية، قال تعالى - مثلا -: "وجعلناهم أئمة يهدون بأمرنا"(١٥)؛ فالشاعر يريد أن يبين وظيفة الإمام، وهي

هداية الناس إلى فعل الخير؛ "فالخليفة واسطة بين مصدر الهداية (الله) والناس الذين يتلقونها؛ فهو ممنوحها ومانحها في آن واحد، ولا يخفى أن الغاية من وراء هذا، هي تأكيد الوظيفة الدينية والدنيوية التي كان الخليفة العباسي يؤمن أنها منوطة به"(١٦).

وربما نستشف من لفظتي" "رشاد" و"رشيد: أن الإمام لم يكن ليلجأ إلى الترهيب في هدايته، ولكنه يعمد إلى أسلوب الترغيب والوعظ والإرشاد.

أما لفظة: "ذميا"، فقد جاءت مناسبة في موقعها؛ إذ وقعت آخر كلمة في الأبيات، فهي آخر ما يسمعه القارئ ويستقر في وجدانه، وهي توحي بالذل والامتثال للأوامر - من خلال سياق النص -.

وإذا فحصنا النص، نلحظ أن العجز - في البيت الأخير - قد صدر بالفعل الماضي الناقص: "أصبح" - الذي يدل على التحول - وقد صرف الشاعر اسم "نقفور"؛ ليؤكد على هذا المعنى - التحول من كبريائه إلى موقف الذل، في حين منع اسم "هارون" من الصرف؛ ليصر على ترسيخ صفة الإباء والكبرياء المعهودة في شخصية الرشيد، ولا ريب في أن "العناصر الصرفية والقاعدية تعبر في الشعر عن دلالات سياقية - بدرجة ملحوظة - إلى إبداع الرؤية الشعرية للوجود..."(١٧).

وجعل منصور النمري الضباع والذئاب والنسور مستبشرة بقدوم الرشيد على "الصفصاف" -التي فتحها الرشيد سنة ١٨١هـ- فهي تعلم أنه سيطعمها مطعما وفيرا، قال(١٨):

فطل على الصفصاف يوم تباشرت	ضباع وذؤبان به ونسور
فأقسم لا ينسى له الله أجرها	إذا نسيت بين العباد أجور

وواضح أن الشاعر قد تدرج في ذكر الحيوانات؛ فبدأ بالأكبر "الضباع" ثم الأصغر "الذؤبان" فالأصغر حجما "النسور"، ومن ناحية أخرى، نلحظ ثنائية انتظمت هذه الحيوانات؛ فالضباع والذئاب حيوانات أرضية، أما النسور،

فطيور، ولكن السمة المشتركة بينها هي الفتك والقوة، وكأن الشاعر يريد أن يبين أن الأرض والسماء كانت وراء قوة الرشيد، وهي - الأرض والسماء- مبتهجة لانتصاراته على الروم؛ ومن هنا، منحت الذات الإلهية الأجر للخليفة، ولعلنا لا نغالي في هذا التأويل، "فالأثر الأدبي الذي يبدعه الفنان يتطور بعد موته أيضا، ويكشف للناس عن مضمون فيه متجدد ومفاجئ دائما. إن الفنان، وهو يؤلف عمله الفني، لا يدرك إلا نسبة واحد بالألف من تفسيراته الممكنة"[١٩].

ويلفت النظر أنسنة الحيوانات في النص، فقد ارتقى بها الشاعر إلى مرتبة الإنسان، فجعلها "تتباشر" - على سبيل التشخيص - ولا شك في أن تشخيص هذه الحيوانات مؤشر حقيقي على الإبداع ومعلم دال على الانحراف، ومن الجدير ذكره أنه "ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة، لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما هو يثير الإعجاب يمتع ويسر"[٢٠].

ويبين مروان بن أبي حفصه دور الرشيد التاريخي في حماية الثغور الإسلامية، ويصور حصاره الصفصاف ومهاجمته لها، حتى تركها كالأرض المستوية، كناية عن تدميرها وسحقها، يقول[٢١]:

وسدت بهارون الثغور فأحكمت	به من أمور المسلمين المرائر
وما انفك معقودا بنصر لواوه	له عسكر عنه تشظى العساكر
لقد ترك الصفصاف هارون صفصفا	كأن لم يدمنه من الناس حاضر
أناخ على الصفصاف حتى استباحه	فكابره فيها ألج مكابر

يجعل الشاعر حماية الثغور منوطة بالرشيد؛ لأنها هي الثغرة التي قد يتسلل منها الأعداء؛ لقربهم منها، ولكنها ثغور محصنة بفضل الرشيد، فلا يستطيع أحد أن يقتحمها؛ أما جيشه، فجيش مظفر تهابه الجيوش وترتد عنه خاسرة.

ولا يغيب عنا ملاحظة الأداة الفنية التي اعتمد عليها الشاعر في بناء البيت الثالث، وهي أداة الجناس، فقد جانس بين لفظة "الصفصاف" و"صفصفا"، موظفا الأحرف الصفيرية من مثل "الصاد"، والمهموسة من مثل "الفاء"، ليشير الشاعر إلى سرعة زوالها وانمحائها، على أن لفظة "الصفصاف" فيها شيء من البطء، بسبب توسط حرف الألف فيها، لكن لفظة "صفصفا" أكثر سرعة منها؛ ليبين الحالة التي آلت إليها صورة "الصفصاف"، إذ صارت كالأرض المستوية. ويتغنى أشجع السلمي ببطولة الرشيد؛ فيتخيل سيوفه، كالغمام فوق رؤوس الأعداء، وهي سيوف تطير لها هاماتهم؛ مما بعث الرعب في قلوبهم؛ حتى غدا - هذا الرعب - لا يفارقهم في النوم ولا في اليقظة، ففي اليقظة يغزوهم الرشيد، وفي النوم يتراءى في خيالاتهم، فيفزعون، إذ يقول(٢٢):

برقت سماؤك في العدو فأمطرت	هاما لها ظل السيوف غمام
رأي الإمام وعزمه وحسامه	جند وراء المسلمين قيام
وإذا سيوفك صافحت هام العدا	طارت لهن عن الرؤوس الهام
وصلت يداك السيف حين تعطلت	أيدي الرجال وزلت الأقدام
وعلى عدوك يا ابن عم محمد	رصدان ضوء الصبح والإظلام
فإذا تنبه رعته وإذا غفا	سلت عليه سيوفك الأحلام

يصف الشاعر الخليفة بمضاء الرأي والعزيمة، وهي صفات ضرورية في مواقف القتال، فقد كان الإسلام محتاجا في ذاك الوقت إلى سيف قاطع يذود عنه.

وتستوقفنا لفظة: "أمطرت" في البيت الأول - التي ربطها الشاعر بالعدو والسيوف - فالسماء التي عهدناها في الشعر العربي - في الغالب -

تغدق على الطبيعة والناس سحابا وغيثا يمد الحياة بالماء، تصبح، هنا، مصدرا للهلاك والموت.

وربما استفاد الشاعر من القرآن الكريم، فقد ورد المطر في أكثر من آية قرآنية ليدل على الهلاك والدمار، قال تعالى - مثلا: وأمطرنا عليهم حجارة من سجيل"[٢٣].

ولعل الشاعر تأثر بالقرآن الكريم، أيضاً، في رسم صورة النور والظلام، إذا رمز بهما سبحانه وتعالى إلى الهداية والضلال أو الإيمان والكفر، ومن الآيات الكريمة التي جمعت بينهما قوله تعالى: "كتاب أنزلناه لتخرج الناس من الظلمات إلى النور"[٢٤].

ويشيد أبو نواس ببطولة الرشيد، أيضاً، فيصوره حصناً حصيناً يحمي الإسلام، ويرهب المشركين بغزواته المتتالية التي كان يقودها بنفسه، على الرغم من أنه يستطيع أن يركن إلى النعيم، ليتصدى لهذا الدور غيره من القادة، يقول[٢٥]:

براك اللـــه للإســـــــلام عزا	وحصنا دون بيضته حصينا
لقد أرهبت أهل الشرك حتى	تركتــهم ومـــــا يتذمرونا
تزورهم بنفســـــك كل عام	زيـــارة واصـــل للقاطعينا
ولو شـــئت اكتفيت إلى نعيم	وقاسى الأمر دونك آخرونا

يرى أبو نواس أن الله سبحانه وتعالى، هو الذي اختار بطله الرشيد من بين ملوك الأرض؛ لنصرة دينه وعزته ومقارعة أعدائه؛ لأنه أهل لهذا الجهاد، ولعل لهذا المعنى بعدا دينيا وسياسيا، لأنه يشي بالنظرية التي طرحها أبو جعفر المنصور أساسا لحكم العباسيين، حين قال: "إنما أنا سلطان الله في أرضه"[٢٦]، ولذا، فالله يكلؤه ويرعاه.

ويمدح أبو نواس الرشيد، أيضا، فيربط بين جهاده والحج، فيقول[٢٧]:

في كل عـــــام غزوة ووفــادة تنبت، بين نـواهما، الأقــران

حج، وغزو، مات بينهما الكرى باليعملات شـــعارها الوخدان

يرمــــي بهن نيــاط كل تنوفة في الله رحـــال بها ظـــــعان

حتى إذا واجهن إقبال الصــفا حن الحــطيم، وأطت الأركـان

يصــــلى الهجــير بغرة مهدية لو شاء صـــان أديمها الأكنان

لكنـــــه فـي اللـــه مبتذل لها إن التقي مســــدد ومعــــــان

يضغط الشاعر على صفتين في شخصية الرشيد همـا: الحـج والغـزو، وهذا ما عرف عنه، فقد كان الرشيد يحج سنة ويغزو سنة مـدى خلافتـه إلا سنين قليلة[٢٨].

فالصورة التي يقدمها الشاعر في الأبيات السابقة، هي صورة المجاهد التقـي، وهـي الصـورة الطبيعيـة لمقـاتل يقـاتل تحـت لـواء الإسـلام ضـد أعـداء يقاتلون تحت لواء الكفر. فالخليفة رحال وظعان في سبيله تعالى، كما أنه تقي يتوخى الأفعال التي ترضيه سبحانه، ومما لا شك فيه أن ربط التقوى بالبطل هي فكرة قديمـة فـي شعرنـا العربـي الـذي صـور البطولـة فـي عصورهـا المختلفـة؛ "....فالمتتبع للتاريخ الإسلامي منذ نشأة الإسلام...لا بد أن يلحظ أن شخصية القائد الصـالح فـي المجتمـع الإسـلامي لـم تنسـلخ يومـا عـن شخصيـة الإنسـان التقي"[٢٩].

ذلـك أن التقـوى تدفـع الإنسـان إلـى التضحيـة والاسـتهانة بالدنيـا دون خوف، كما تمنحه الإقدام والشجاعة، فلا تهمه قوة أعدائه.

والرشيد خير ناصر للإسلام عند النكبات، قال أبو العتاهية[٣٠]:

إذا نكب الإســـلام يوما بنكبة فهارون من بين البرية ناصره

إن صيغة البناء للمجهول وتنكير ظرف الزمان، في البيت، يجسد لنا أن الخليفة ناصر للإسلام في أي زمن ومن أية قوة تحاول أن تسطو عليه.

ويرى أبان اللاحقي أن الله سبحانه وتعالى اصطفى الرشيد؛ ليكون خليفته في الأرض، يقول[٣١]:

رآك إله الناس أولى بملكه   فأصفاكه لا من فيه ولا كدر

إن الخليفة - وهو بشر - قد أصبح محوطاً بهالةٍ روحية سماوية تتصل بالله سبحانه وتعالى، والحقيقة فإن الخلفاء العباسيين - كما يبدو - كانوا متعلقين بنظرية التفويض الإلهي، حتى روي أن الرشيد نقش خاتمه: "بالله يثق هارون"[٣٢].

ويصفه أبو نواس بمخافة الله، فيقول[٣٣]:

إمام يخاف الله حتى كأنه   يؤمل رؤياه صباح مساء

فيصفه بالتقوى التي تجعل الخليفة يرى ربه صباح مساء، وهي منزلة الإحسان التي عناها الرسول عليه السلام في قوله: "أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك"[٣٤].

فيبدو أن الشاعر تأثر بالحديث الشريف، ولا ريب في أن "أي نص مهما كان هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى تنتمي إلى آفاق مختلفة تكون درجة وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه واهداف الكاتب ومقاصده"[٣٥].

ويضفي مروان بن أبي حفصة شرعية على سلطة الرشيد، فيقول[٣٦]:

موسى وهارون هما اللذان   في كتب الأخبار يوجدان

من ولد المهدي مهديان   قدا عنانين على عنان

قد أطلق المهدي لي لساني   وشد أزري ما به حباني

يرى مروان أن الخلفاء العباسيين، ومنهم الرشيد، قد بشرت بهم الكتب، وتناقلت أخبارهم، وفي هذا مبالغة واضحة.

وتواجهنا، عبر نسيج النص، إشارة لعلها تشكل ملامح الشخصية التاريخية، فقد كرر الشاعر كلمة "المهدي"، ويبدو أن هذا اللقب يتصل بنظرية العباسيين: الدينية والسياسية في الحكم؛ فقد كان العباسيون يدعون لقب المهدي بعد قيام دولتهم؛ فسموا أبا العباس المهدي، قال المسعودي: "وقد كان لقب أولا بالمهدي ليلة الجمعة لثلاث عشرة ليلة خلت من شهر ربيع الآخر سنة اثنتين وثلاثين ومائة بالكوفة"[٣٧]. فالظاهر أن الشاعر متأثر، هنا، بنظرية العباسيين في الحكم، سواء أكان مؤمنا بها، أم مجاملاً.

ويصف نصيب الأصغر الرشيد بالتقوى، ولا غرو في ذلك؛ فالرشيد وارث الرسول الأعظم - عليه السلام - يقول[٣٨]:

وما زادك العهد الذي نلت بسطة	ولكن بتقوى الله أنت مسربل
ورثت رسول الله عضواً ومفصلاً	وذا من رسول الله عضو ومفصل

فيرى الشاعر أن الرشيد ورث هذه الخلافة بإرث من الرسول - عليه السلام - ويبدو أن الشاعر تأثر بأفكار العباسيين؛ إذ كانوا يزعمون أن الرسول - عليه السلام - قال لجدهم العباس: إن الخلافة في ولدك[٣٩].

والظاهر أن العباسيين قد أضفوا القداسة على كل ما يصدر عنهم، قال شوقي ضيف: "أقام العباسيون خلافتهم على أنهم أحق الناس بإرث الرسول - عليه السلام - ومضوا يحيطون أنفسهم بهالة كثيرة من التقديس...ونعجب أن نرى الفقهاء والأتقياء الذين كانوا يعارضون بني أمية ويعدونهم دنيويين ظالمين، ينصاعون انصياعا أعمى للعباسيين، ويعدونهم رؤساء شرعيين للأمة من الناحيتين: الزمنية والروحية"[٤٠].

ويثني كلثوم العتابي على الخليفة الرشيد بحفاظه وحياطته للدين والرعية، وتلبية الأمة، واستجابته لها، فيقول[٤١]:

إمـــــام لـه كـف يضـم بنانها عصا الدين ممنوع من البري عودها
وعيـن محـيط بالبرية طـرفها سـواء عليها قـربها وبعيـدها
وأسـمع يقظانـا يبيت مناجيا له في الحـشا مستودعات يكيـدها
سميع إذا ناداه من قـعر كـربة منـاد كفته دعـوة لا يعيـدهـا

ويبدو أن الألفاظ قد تحالفت في إبراز صورة الخليفة وصفاته. فالبنان: هي الأصابع أو أطرافها، وقيل: سميت بذلك؛ لأن بها إصلاح الأحوال التي تمكن الإنسان أن يعمل ما يريد[٤٢]. فلعل الشاعر يرمز بها إلى أن الخليفة يريد إصلاح أحوال الرعية ومعاشها. واختار الشاعر كلمة: "طرف"، ومن معانيها: "إطباق الجفن على الجفن..وتحريك الجفون في النظر"[٤٣]، ويبدو أن الشاعر يعني بها وعي الخليفة ومراقبته لرعيته بعناية ومعرفته الوثيقة بها؛ فهو لا يغفل عنها، وإنما يعرف كل ما يدور فيها.

ولعل لفظة "أسمع" ذات علاقة بالسمع "والسمع، هو ولد الذئب من السبع، في حين أن لفظة "السميع" من معانيها: الأسد الذي يسمع الحس حس الإنسان والفريسة من بعد[٤٤].

وإذا ربطنا هذه المعاني بصورة المنادي من قعر كربة وبصورة الحشا - الذي يعني القلب - أدركنا أن الشاعر يقصد أن الخليفة كان متيقظا فطنا تهمه رعيته، قاصيها ودانيها، فضلا عن أن الذئب والأسد يشيان بمعنى القوة والمهابة اللتين يرمي الشاعر إلى إضفائهما على الخليقة، ولا أعتقد أننا مسرفون في هذه القراءة؛ "فالفنون كلها في جوهرها رمزية - على حد قول سترثر زبيرت -[٤٥].

ويمدح العماني الرشيد؛ فيصفه بأنه أحد فروع المجد، فهو ينتمي إلى أشرف النسب، ممن اشتهروا بالتدين والتقوى، يقول[٤٦]:

هارون يا فرخ فروع المجد ويابـن أشياخ الحطيم التلد

القائمين الليل بعد الرقد لله يرجون جنان الخلد

يشيد الشاعر بنسب هارون الرشيد، ومن المعروف ان العرب منذ العصر الجاهلي كانت تهتم بالأنساب، فربما تأثر الشاعر بذلك.

وإذا تملينا النص، نجد انه يتمحور حول قطبين: الفرخ / الأشياخ، والفرخ يوحي بالنمو والحيوية والحياة، وهذا ما تسعفنا به معاجم اللغة؛ فمن معاني الفرخ: الزرع إذا تهيأ للانشقاق بعدما يطلع، وقيل: إذا صارت له أغصان[٤٧]. ومن هنا، أضافه الشاعر إلى صيغة جمع - جمع كثرة - "فروع"؛ لتوحي بالكثرة والامتداد والنمو أيضا؛ ليلمح الشاعر - كما أرى - إلى أن عهد الرشيد هو عهد انفتاح وسمو وانطلاق إلى المعالي والآفاق. أما لفظة "أشياخ"؛ فتشي بالاكتمال والنضج والخبرة؛ فهي التي تغذي الفروع وتنير دروبها.

ومن الواضح أن الشاعر أضاف صيغة الجمع "أشياخ" - وهي جمع قلة تدل على التميز- إلى مفرد "الحطيم التالد"، وهما لفظتان تدلان على العراقة والأصالة، فالتالد: هو المال القديم الأصلي الذي ولد معك...وفي حديث العباس: فهي لهم تالدة بالدة، يعني الخلافة[٤٨]. أما كلمة "الحطيم"، فتعني ما بقي من نبات عام أول ليبسه وتحطمه[٤٩].

وتأسيسا على المعاني السابقة، نفهم بأن الشاعر يشير إلى نسل العباسيين واتصالهم بنسب الرسول - عليه السلام، ولذا؛ فهم أحق بالخلافة من سواهم، إذ إنهم الأصل في هذا المجال.

ويضفي الشاعر على ذاك النسب صبغة دينية، فأولئك "الأشياخ" يقومون في جوف الليل، للصلاة وغيرها من المعاني الدينية، يبتغون رضوان ربهم سبحانه وتعالى.

وتبدو لفظة "الرقد" نقطة مضيئة داخل السياق النصي، فالرقاد: هو النوم الطويل[٥٠]، والرقدة: هي همدة ما بين الدنيا والآخرة[٥١]. وفي ضوء هذه

المعاني اللغوية، يبدو أن الشاعر حريص على رسم صورة الأصالة والعراقة الدينية والاجتماعية للخليفة الرشيد، والمحافظة عليها.

ويعجب علي بن الخليل بشخصية الرشيد وصفاته، فهو نقي القلب، طاهر النفس، ينتسب إلى أعرق بيوتات العرب، يقول[٥٢]:

لله ما هـــــارون من مـلك	بر الســـريرة طاهر النفـــس
مـلك عـليـــــه لربـه نعـم	تزداد جـــدتها على اللبــس
تحـكي خـــــلافته ببهجـتها	أنق الســرور صبيحة العرس
من عتـــرة طابت أرومتـــهم	أهـل العفاف ومنتهى القدس
نطق إذا احتضرت مجالسهم	وعن السفاهة والخنا خرس

ونود أن نقف عند الكلمات التي شكلت صرح النص، وأول هذه الكلمات، لفظة "ملك" - التي كررها مرتين؛ فلعل لاختياره هذه الكلمة دلالة عميقة، فنحن نعلم أن دولة بني العباس كانت تنزع نزعة ملكية [٥٣] في الحكم.

ويبدو أن الشاعر امتص الصورة في البيت الثالث، مما سمعه في عصره؛ فقد كان الرشيد يجري الأرزاق على الناس؛ فسموا أيامه - لنضارتها وكثرة خيرها وخصبها - أيام العروس[٥٤].

كما تدل كلمة "صبيحة"، ايضا، على نهار جديد وحياة جديدة، لتوحي بتخطي عالم الظلام والوحشة، في حين تمتلئ بدلالة التجدد والحياة ببهجتها المفرحة في عهد الخليفة الرشيد.

ولنلاحظ أن الشاعر وصف عترة الرشيد بكلمتين هما: "نطق" و"خرس"، وكلتا الكلمتين ثلاثية الأحرف، وكأنه يبتغي أن يقول: إنهم في ذروة البلاغة والفصاحة واللسن في مجالسهم، ولكن هذه البلاغة تعادل تماما صمتهم عن ذكر السفاهة والرذائل، وكلاهما موقف محمود لهم.

ولكن هنالك لطيفة في اللفظتين؛ فقد انتهت لفظة "نطق" بحرفين قويين - صوتيا - هما: الطاء والقاف؛ ليجسد الشاعر - عن طريقهما - موقف الخطابة والبلاغة ....في حين انتهت كلمة "خرس" بحرفين مرققين - صوتيا - هما: الراء والسين؛ ليمثل حالة الصمت، ولا سيما أن حرف الراء جاء ساكنا يتلاءم والمعنى.

ب. القيم الإنسانية:

أضفى الشعراء على الرشيد صفات إنسانية مثلى، ومن ذلك وصفه بالرحمة، كقول أبي العتاهية[٥٥]:

إنما أنت رحمة وسلامه زادك الله غبطة وكرامه

فالرحمة والرأفة من الصفات التي يتطلع الإنسان المسلم إلى توافرها في الحاكم. كما أن الرحمة من القيم العربية التي حث عليها الإسلام وعززها، فإن من أسماء الله سبحانه وتعالى: "الرحمن الرحيم".

ومن الجدير ذكره أن "البطل الصارم الشجاع ليس أسدا فراسا، وإنما هو إنسان اتسع قلبه للشجاعة والبأس، وللرحمة والعطف"[٥٦].

والرشيد ينعش الناس ويساعد المحتاجين، ومن هنا، فإن عهده هو عهد النعمة والخير والرخاء، فأخلاقه تشبه الربيع الذي ينتظره الناس، ويتطلعون إليه لأنهم يجدون فيه البهجة والنماء والحياة، قال العماني[٥٧]:

يا ناعش الجد إذا الجد عثر وجابر العظم إذا العظم انكسر

أنت ربيعي والربيع ينتظر وخير أنواء الربيع ما بكر

ويمتاز الرشيد بهيبته، حتى ترتد عنه الأبصار، يقول أبو نواس[٥٨]:

إن العيون حجبن عنك بهيبة فإذا بدأت بهن نكس ناظر

والهيبة "أمارة تسهم في بعث الأمن والطمأنينة، ويشيع بسببها الاستقرار ويعم الهدوء....وهي محصلة لممارسة البطل بطولته على الصعيد العملي من خلال ما خبره الناس في شخصيته من شجاعة وإقدام[٥٩].

ويصف إبراهيم الموصلي الرشيد بالعدل، فيقول[٦٠]:

إذا ظلم البلاد تجللتنا فهارون الإمام لها ضياء

بهارون استقام العدل فينا وغاض الجور وانفسح الرجاء

رأيت الناس قد سكنوا إليه كما سكنت إلى الحرم الظباء

ولنحاول أن نحاور النص، لنستجلي ما فيه من رؤية للخليفة والمجتمع وكل الأشياء التي يرتبط بها الشاعر في علاقة.

وأول لطيفة نلاحظها هي وظيفة "الإمام - الخليفة" التي تتمثل في هداية الرعية إلى سبل الخير والفلاح، وهدايته هذه مستمدة من نور الهداية الإلهية، كما أن الرشيد يسعى إلى تحقيق العدل، والعدل فيه مساواة في الحقوق والواجبات بين الناس، ولذا؛ فمن البدهي أن يسكن الناس إليه - أي الرشيد - ويستريحوا لنهجه؛ فالعدل - كما قيل - "إذا كان شاملاً، فهو أحد قواعد الدنيا التي لا انتظام لها إلا به، ولا صلاح فيها إلا معه، وهو الداعي إلى الألفة، والباعث على الطاعة، وبه تتعمر البلاد....وبه يأمن السلطان"[٦١].

ومما يجدر ذكره أن الرشيد كان عادلا...يقمع الباطل، ويظهر الحق[٦٢]. ومن هنا، فلا عجب ان يثق الناس به، ويطمئنوا إليه.

فنحن نرى في المدائح العباسية "مثل أجدادنا الخلقية مجسمة في صورة حية ناطقة، كما نرى مثلهم في الحكم وما ينبغي أن يتحقق في الخليفة من نشر العدل الذي لا تستقيم الحياة بدونه. وأيضاً ما ينبغي أن يتحلى به من مثالية الإسلام الروحية وتعاليمه الخيرة"[٦٣]

والله سبحانه يفضل الرشيد على الخلفاء، يقول أبو نواس[٦٤]:

تبارك من ساس الأمور بعلمه وفضل هارونا على الخلفاء

وغير خافٍ أن الشاعر قد بالغ في مدح الخليفة، إذ يرى أن الرشيد أفضل الخلفاء عنده سبحانه.

ويحرص ابن مناذر على إبراز صورة التغيير في عهد الرشيد الميمون، فيقول[٦٥]:

لما رأينا هارون صار لنا الـ ليل نهارا بضوء هارونا

فلو سألنا بحسن وجهك يا هارون صوب الغمام سقينا

وإذا تأملنا البيتين جيدا، نرى أن الشاعر حرر الكلمات من الدلالات المباشرة، - كما يبدو لي - فتمردت على معانيها المعجمية؛ فالشاعر يرمز بالليل إلى الظلم والضلال والمجهول، أما النهار - والضوء - فيرمز به إلى الهداية والخير الذي عم الرعية بعد مجيء الخليفة الرشيد.

وقد وظف الشاعر لفظة "الغمام" لتتلاءم وسياق النص؛ فالغمام: هو السحاب إذا تغيرت له السماء[٦٦]، فتعانقت الكلمات جميعا في رسم صورة التغيير والتحول - إلى الأفضل - الذي حرص الشاعر على إبرازه في عهد الرشيد، ولا ريب في أن "الكلمات في الشعر ليست وسائل زينة أو أدوات ولكنها غايات ومقاصد"[٦٧].

والرشيد هو ابن الأكرمين"، وقد طابت به الحياة، يقول العماني[٦٨]:

هارون يابن الأكرمين منصبا لما ترحلت فصرت كثبا

من أرض بغداد تؤم المغربا طابت لنا ريح الجنوب والصبا

ونزل الغيث لنا حتى ربا ما كان من نشز وما تصوبا

ولعل الشاعر يرمز بالمغرب إلى الافرنج - الذين كانوا غرب الدولة الإسلامية، وهم نذير شؤم وبلاء، ولذا؛ لا بد من غزوهم؛ لنصرة الإسلام

ونشره في ديارهم الملآى بالضلال والظلام؛ لإنقاذهم مما حاق بهم من كبت وشرور. أما الجنوب، فهي ريح يأتي معها تلقيح، والتلقيح، يعني الولادة، أي بعث حياة جديدة، إشارة إلى عهد الخليفة الميمون الجديد. والصبا، فهي تهب وقت السحر، والسحر يعني قرب انبلاج الصباح وزوال الليل، فهي، أيضا، رمز إلى عهد جديد، هو عهد الرشيد بما فيه من إشراق وأمن وحرية، بحيث ينتعش الناس، ويحسون رغد العيش ورخاءه.

ومدح يوسف بن الحجاج الرشيد - وقد كان الرشيد يركب ناقة - فقال[٦٩]:

أغيثا تحمل الناقـ	ـة أم تحمل هارونا
أم الشمس أم البدر	أم الدنيا أم الدينا
ألا كل الذي عدد	ت قد أصبح مقرونا
على مفرق هارون	فداه الآدميونا

يغرس الشاعر كلمة "غيث" في مطلع النص، وهي لفظة تذكرنا بالمعنى الأصلي لكلمة: "غيث"؛ فغيث وغوث ترتدان إلى الفعل: "غاث"، بمعنى: نصر وأعان[٧٠].

وقد قيل: إن الغيث هو المطر إذا جاء عقيب المحل أو عند الحاجة إليه[٧١]. فربما استثمر الشاعر هذه المعاني، ليدلل على أن الرشيد يعين الملهوف ويغيثه عند الحاجة، فالغيث هو المعادل للرشيد، وكلاهما رحمة وخير للبشر.

وإذا عدنا إلى النص نتقراه، نلحظ أن الشاعر يبرز بعض عناصر الكون الضرورية، اللازمة للحياة والأحياء معاً، فالغيث (الماء) هو أصل الحياة؛ إذ جعل الله سبحانه وتعالى من الماء كل شيء حي، ثم أتبعه بنور الشمس والقمر.

والكون بحاجة إلى الضياء، كحاجته إلى الماء، فالشاعر يحرص على أن يبين أن الرشيد هو مصدر الرخاء والانتعاش للناس.

ويبدو اهتمام الشاعر بهارون الرشيد، وذلك من خلال بناء روي النص على حرف النون الذي ينتهي به اسم "هارون"؛ مما يدل على إعجابه بصفاته، كما انتقى البحر الهزج بتفعيلاته الراقصة "مفاعيلن ب - - - "، وتكرارها مرتين في كل شطر. وكأنه يتغنى بمآثر الرشيد ومزاياه، ولا غرو في ذلك، "فإن للمتلقي دوراً في تحديد المسار الإيقاعي للقصيدة، ولا سيما في الشعر القديم - والعباسي منه خاصة - لأن الشاعر كان في أغلب شعره يوجه إلى الآخرين الذين كانوا في العصر العباسي - على الأغلب - من عليه القوم؛ فيكاد المتلقي لا يغيب عن خيال الشاعر وهو يبدع فنه؛ فكان هذا مدعاة للاهتمام بالإيقاع الشكلي، ومن هنا، توجهت عناية الشعراء نحو الإيقاع الصوتي والتركيبي..."[٧٢].

ويمدح عمر بن سلمة الرشيد، فيقول[٧٣]:

هارون أنت خليفة	صورت من كرم وجود
الناس من طين وأنـ	ـت البدر في فلك السعود

ومن المهم أن نلتفت إلى الصورة في قوله: "وأنت البدر في فلك السعود"؛ إذ أن لاختياره لها دلالة عميقة؛ "فقد كان علم النجوم من أروج العلوم الحديثة، وأكثرها طلابا؛ لطرافته وموافقة أحوال الزمن وتقلباته وشيوع الحضارة الفارسية التي كان أهلها يعبدون الكواكب، وينوطون بها مقادير الخير والشر وطوالع السعد والنحس"[٧٤].

ولا يغيب عنا أن لفظ "الفلك" من الأسماء التي فارسيتها منسية وعربيتها محكية مستعملة[٧٥]، فهو ملائم للفكرة التي ذكرها العقاد في نصه السابق.

ولا ريب في أن الشاعر العباسي كان مثقفا، في الغالب، إذ "لم تأت نهاية العصر العباسي الأول، حتى وجدنا الشاعر أصبح عالما متعمقا في أكثر علوم عصره"(٧٦).

ويشبه صريع الغواني الرشيد بالبدر، فيقول(٧٧):

هارون بدر لبني هاشم　　　وأخت هارون لهم شمس

والشاعر يشبه الرشيد بالبدر، ليبين أنه مصدر النور والجمال، وهو - الرشيد - في منزلة عالية بعيدة؛ لا يمكن الوصول إليه، لكنه في الوقت نفسه قادر على أن يكون في موضع البدر؛ فيبعث من هناك ضياء يعم جميع الناس. ومن المعروف أن البدر يبدد ظلمة الليل، ويخفف من قتامته، فكأن الشاعر يريد ان يبين ان الرشيد يبدد ظلام الكبت والشر ويزيله.

ويهنئ أشجع السلمي الرشيد بالعيد، فيقول(٧٨):

استقبل العيد بعمر جديد　　　مدت لك الأيام حبل الخلود

مصعدا في درجات العلا　　　نجمك مقرون بسعد السعود

واطو رداء الشمس ما طلعت　　　نورا جديدا كل يوم جديد

أذا أردنا قراءة المعاني الخلفية للكلمات والعلاقات التي تحكمها، في النص، قلنا: انها جاءت - الكلمات - لتحمل معاني رمزية - كما نعتقد - فكلمة "العلا" تشير إلى ان هذا العهد الجديد - عهد الرشيد - يتجه نحو السمو، ويرتقي عن التدني والانحطاط، كما أن النجم يشير، ايضا، إلى العلو والسمو. أما النور، فهو إيحاء بالإشراق والأمل المتجدد والهدى عن طريق أخلاق الخليفة الكريمة التي نشأت في ظل الإيمان بالله سبحانه وتعالى.

ورثى أبو الشيص الخزاعي الرشيد، فقال(٧٩):

غربت في المشرق الشمـ　　　ـس فقل للعين تدمـ

مـــا رأينـــا قـــــط شــمســــــا

غــربـــت من حيث تطلع

وقد لفت البيتان السابقان انتباه الجرجاني، فعقب عليهما، قائلا: "فقوله - الشاعر - غربت في المشرق الشمس" .....خيل إليك شمس السماء، وقوله بعد: "ما رأينا قط شمسا"، يفتر أمر هذا التخييل، ويميل بك إلى ان تكون الشمس في قوله "غربت في المشرق الشمس" غير شمس السماء، أعني غير مدعى أنها هي، وذلك مما يضطرب عليه المعنى ويقلق، لأنه إذا لم يدع الشمس نفسها، لم يجب أن تكون جهة خراسان مشرقا لها، وإذا لم يجب ذلك، لم يحصل ما أراده من الغرابة في غروبها من حيث تطلع. وأظن الوجه فيه أن يتأول تنكيره للشمس في الثاني على قولهم: "خرجنا في شمس حارة"، يريدون في يوم كان للشمس فيه حرارة وفضل توقد، فيصير كأنه قال: " ما عهدنا يوما غربت فيه الشمس من حيث تطلع، وهوت في جانب المشرق"(٨٠).

فالشاعر يربط غروب الشمس بموت الخليفة، وهي فكرة استمدها من ثقافة عصره، فقد عظم اعتقاد الناس - وقتذاك - في بني العباس؛ حتى زعموا أنه "متى قتل الخليفة، اختل نظام العالم، واحتجبت الشمس، وامتنع القطر"(٨١).

فتأثر الشاعر بهذه الفكرة، مما دفعه إلى استغلالها في البيتين السابقين.

هذه هي صورة هارون الرشيد الجادة في شعر العصر العباسي الأول، وقد حاول الباحث أن يكشف عنها ويجلوها.

المصادر والمراجع

(١) الدوري، عبدالعزيز، العصر العباسي الأول، منشورات دار المعلمين العالية، بغداد، ط٣، ١٩٩٧، ص١١٣.

(٢) عبدالرحمن، نصرت، شعر الصراع مع الروم في ضوء التاريخ، مكتبة الأقصى، عمان، ط١، ١٩٧٧، ص ٧٣.

(٣) ابن أبي حفصة، مروان، شعره، جمعه وحققه وقدم له حسين عطوان، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ص٦٠. مسنداً: صاعداً. الذل والذل: اللين، وهو ضد الصعوبة. مارمتها: ما فارقتها.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦١.

(٥) عبدالرحمن، نصرت، شعر الصراع مع الروم، ص٧٥.

(٦) انظر الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق سليمان سليم البواب، دار الحكمة للطباعة والنشر، دمشق، ط٢، ١٩٨٩، ص ٢٦٦.

(٧) أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم، ديوانه، قدم له وشرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ٦٥-٦٦. وهرقلة: بالكسر ثم الفتح: مدينة ببلاد الروم سميت بهرقلة بنت الروم، وكان الرشيد غزاها بنفسه ثم افتتحها عنوة بعد حصار وحرب شديد، ورمى بالنار والنفط، حتى غلب أهلها.
انظر ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله البغدادي، معجم البلدان، تحقيق فريد عبدالعزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٥، ص ٤٥٨-٤٥٩.

(٨) سورة الحج، الآية ٧٨.

(٩) ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص ٤٥٨-٤٥٩. مصبغات: ملونات. قصار: قصر الثوب قصارة وقصره: حوره ودقه.
والتيمي: هو أبو محمد التيمي عبدالله بن يوسف أو الحجاج بن يوسف التيمي. ولد في مكة، فنسب إليها، وأصبح يقال له: الشاعر المكي، ثم ارتحل إلى جدة، فنسب إليها، وأصبح يقال له: الشاعر الذي من أهل جدة.
انظر الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الأمم والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ج٨، ص ٣٠٨، وانظر ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٥، ص ٤٥٨-٤٥٩. وهو من قبيلة تيم القرشية التي يمت إليها أبو بكر الصديق. وقد اختلطت شخصيته بشخصية شاعر آخر أكثر شهرة منه. هو عبدالله بن أيوب التيمي.
انظر عبدالرحمن، نصرت، شعر الصراع مع الروم، ص ٨٧-٨٩.

(١٠) الطبري، تاريخ الأمم والملوك، ج٨، ص ٣٠٩.

(١١) إبراهيم، محمود، صدى الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني، دار البشير، عمان، الأردن، ط٢، ١٩٨٨، ص ١٥٥.

(١٢) الطبري، تاريخ الأمم والملوك، ج٨، ص ٣١٠، المره: جمع مرهاء، وهي التي فسدت عيناها وابيض باطنا جفنيها، وحركت الراء لضرورة الشعر.

(١٣) أبو الشيص الخزاعي، محمد بن عبدالله، أشعاره وأخباره، جمع وتحقيق عبدالله الجبوري، مطبعة الآداب في النجف الأشرف - بغداد، ١٩٦٧، ص ٨٥.
وأبو الشيص: هو ابن عم دعبل بن رزين الشاعر، وكان في زمن الرشيد. انظر ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم الدينوري، الشعر والشعراء، حققه وعلق عليه عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص٦٠٧.

(١٤) الديوان، ص ٤٤٠. الري: النعمة وحسن الحال. تجلل: تعظم.

(١٥) سورة الأنبياء، الآية ٧٣.

(١٦) انظر الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ١٦٧. ويعني د. الرباعي هنا الخليفة المعتصم.

(١٧) لوتمان، يورى، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ص ١١٣.

(١٨) النمري، منصور، شعره، جمعه وحققه الطيب العشاش، دمشق، دار المعارف للطباعة، ١٩٨١، ص ٨٢.
والشاعر: هو منصور بن سلمة بن الزبرقان من النمر بن قاسط، وكان مع الرشيد مقدما يمت إليه بأم العباس بن عبدالمطلب، وهي نمرية، واسمها نتيلة، وكان الرشيد يعطيه ويجزل، وكان يظهر أنه عباسي الرأي منافر لآل علي ولغيرهم. انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٦١٩، وانظر ابن المعتز، عبدالله، طبقات الشعراء، تحقيق عبدالستار فراج، دار المعارف بمصر، ص ٢٤٢.

(١٩) غاتشيف، غيورغي، الوعي والفن، ترجمة نيوف نوفل، مراجعة سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٠، ص ٢٢٥، وانظر الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة - السعودية، ط١، ١٩٨٥، ص ٣٣١.

(٢٠) ارسطو طاليس، الخطابة، ترجمة عبدالرحمن بدوي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص ١٩٦، وانظر ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، ط١، ٢٠٠٠، ص٧٤.

(٢١) ابن أبي حفصة، مروان، شعره، ص ٣٤، وانظر الطبري، تاريخ الأمم والملوك، ج٨، ص ٣٤٧-٣٤٨. المرائر: العزائم. الصفصاف: كورة من ثغور المصيصة. أناخ: أقام. الصفصف: الأرض المستوية الملساء. دمن: القوم الموضع: سودوه وأثروا فيه.

(٢٢) الحسون، خليل بنيان، أشجع السلمي حياته وشعره، دار المسيرة، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص٢٥٣. وأشجع السلمي: هو أشجع بن عمرو من بني سليم، وكان متصلا بالبرامكة، وله فيهم أشعار كثيرة. انظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص ٦٣٦.

(٢٣) سورة الحجر، الآية ٧٤، وانظر سورة الاعراف، الآية ٨٤.

(٢٤) سورة إبراهيم، الآية ١.

(٢٥) أبو نواس، الحسن بن هانئ، ديوانه، شرحه وضبطه وقدم له علي العسيلي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص ٥٥٩.

(٢٦) الطبري، تاريخ الأمم والملوك، ج٨، ص ٨٩.

(٢٧) الديوان، ص٥٦١. الوفادة: الحج. تنبت: تنقطع. النوى: الوجه الذي تذهب فيه. اليعملات: واحدتها اليعملة، وهي الناقة السريعة. الوخدان: ضرب من سير الإبل. النياط: شغاف القلب. التنوفة: المفازة. الإقبال: ما استقبلك من الشيء. الصفا: وقبالها المروة في المسجد الحرام. الحطيم: ما بين ركن الكعبة والباب، وقيل: جدار الكعبة الذي فيه المرزاب. أطت: أنت وحنت اشتياقا. الأركان: أركان الكعبة: الأسود واليماني والشامي والعراقي. بغرة: بطلعة. الأديم: الجلد. الأكنان: جمع الكن، وهو الستر والبيت، مسدد: مستقيم ومصوب ومصحح. معان: مساعد.

(٢٨) ابن الطقطقى، محمد بن علي بن طباطبا، الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، مراجعة وتنقيح محمد عوض إبراهيم وعلي الجارم، مطبعة المعارف بمصر، ١٩٢٣، ص ١٧٥، وانظر المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨، ج٤، ص ٣١٦.

(٢٩) إبراهيم، محمود، صدى الغزو الصليبي في شعر ابن القيسراني، ص ١٥٦.

(٣٠) الديوان، ص ١٨٤.

(٣١) الصولي، ابو بكر محمد بن يحيى، أخبار الشعراء المحدثين من كتاب الأوراق، عني بنشره ج. هيورث. دن، دار المسيرة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص ١٩.
والشاعر هو أبان بن عبدالحميد بن لاحق، مولى بني رقاش من أهل البصرة، شاعر مطبوع، مقدم في العلم بالشعر والحفظ له، قدم بغداد، فاتصل بالبرامكة، وانقطع إليهم، وعمل لهم كتاب كليلة ودمنة، فحسن موقعه منهم.
انظر المصدر نفسه، ص ١، وانظر الأصفهاني، ابو الفرج أحمد بن الحسين، الأغاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٢، ج٢٣، ص١٦٤.

(٣٢) المسعودي، التنبيه والأشراف، منشورات ومكتبة دار الهلال، بيروت، ١٩٨١، ص ٣١٥.

(٣٣) الديوان، ص ٢٠.

(٣٤) ابن الحجاج النيسابوري، مسلم، صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبدالباقي، دار إحياء التراث العربي، ج١، ص٣٧.

(٣٥) مفتاح، محمد، المفاهيم معالم "نحو تأويل واقعي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص ٤٣.

(٣٦) ابن أبي حفصة، شعره، ص ١١٠. قدا: قيسا وعملا. العنان: السير، يريد أنهما يشبهان المهدي. شد أزره: عضده وقواه.

(٣٧) المسعودي، التنبيه والأشراف، ص ٣٠٨. وانظر ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمرو، البداية والنهاية في التاريخ، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٦٦، ج١٠، ص ٦٩. فقد روى ابن كثير أن أبا مسلم قال لأبي جعفر بعد أن خالفه ونابذه: "إن أخاك السفاح ظهر في صورة المهدي. وانظر عطوان، حسين، الدعوة العباسية "مبادئ وأساليب"، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٦٨-١٦٩.

(٣٨) الأصفهاني، الأغاني، ج٢٣، ص٦. تسربل: لبس. ونصيب الأصغر: هو مولى المهدي، عبد نشأ باليمامة، واشتري للمهدي في زمن المنصور، مات نحو ١٧٥هـ. انظر المصدر نفسه، ج٢٣، ص ٥.

(٣٩) ابن الطقطقى، الفخري في الآداب السلطانية، ص ١٢٧.

(٤٠) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ص٢٠، وانظر حسن، حسن ابراهيم، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، دار الجيل، بيروت، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١٤، ١٩٩٦، ج٢، ص٢٠٦.

(٤١) المسعودي، مروج الذهب، ج٣، ص ٣٦٥، والعتابي: هو كلثوم بن عمرو بن أيوب بن عمرو بن كلثوم الشاعر....من شعراء الدولة العباسية، ...كان منقطعا إلى البرامكة، فوصفوه للرشيد، ووصلوه به؛ فبلغ عنده كل مبلغ. انظر الأصفهاني، الأغاني، ج١٣، ص ١٣٩.

(٤٢) الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة حكومة الكويت، بنن.

(٤٣) ابن منظور، لسان العرب المحيط، طرف.

(٤٤) المصدر نفسه، سمع.

(٤٥) كاودن، الأديب وصناعته، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٦، ص ١٢٦، وانظر ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص٢٥٢. فيرى ناصف أن كل صورة قيمة - أيا كانت تسميتها - تستند إلى رمز، وانظر حرب، علي، الممنوع والممتنع المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٠. إذ يقول: بعد النقد يتحول الخطاب من أداة إلى منطقة وجود، ويمسي كونا من الرموز والإشارات.

(٤٦) ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص ١١٢. والعماني: هو محمد بن ذؤيب، من بني نهشل بن دارم من بني فقيم. مات العماني وهو ابن ثلاثين ومائة سنة، ولم يكن عمانيا، وإنما غلب عليه العماني، إذ لقبه دكين الراجز بهذا اللقب حين رآه مريضا مهزولا. انظر المصدر نفسه، ص ١٠٩-١١٠.

(٤٧) ابن منظور، لسان العرب المحيط، فرخ.

(٤٨) المصدر نفسه، تلد.

(٤٩) المصدر نفسه، حطم.

(٥٠) الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، ص ١٨٤.

(٥١) ابن منظور، لسان العرب المحيط، رقد.

(٥٢) الأصفهاني، الأغاني، ج١٤، ص ١٧٤-١٧٥. الأنق: الغبطة. العترة: نسل الرجل ورهطه وعشيرته. الأرومة: الأصل. الخنا: الكلام فيه إفحاش. وعلي بن الخليل: رجل من أهل الكوفة مولى لمعن بن زائدة الشيباني، ويكنى أبا الحسن، وكان يعاشر صالح بن عبدالقدوس، لا يكاد يفارقه، فاتهم بالزندقة، وأخذ مع صالح، ثم أطلق لما انكشف أمره. انظر المصدر نفسه، ج١٤، ص ١٧٣.

(٥٣) انظر الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبى تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ص٤٣، وانظر حسن، حسن إبراهيم، تاريخ الإسلام، ج٢، ص٢٠٧.

(٥٤) انظر المسعودي، مروج الذهب، ج٤، ص ٣١٦.

(٥٥) الديوان، ص ٣٦١.

(٥٦) الحوفي، أحمد محمد، البَطولة والأبطال، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٣٣.

(٥٧) الأصفهاني، الأغاني، ج١٨، ص٣١٩.
(٥٨) الديوان، ص ٢٥٧. نكس ناظر: انخفض وانكسر.
(٥٩) انظر المومني، قاسم، البطل في الشعر العربي ونقده "الطائيان والآمدي أنموذجا"، ضمن كتاب "فصول في الشعر ونقده"، المركز العربي للخدمات الطلابية، عمان - الأردن، ط١، ١٩٩٤، ص٢٨٦.
(٦٠) الأصفهاني، الأغاني، ج٥، ص ٢١٨.
(٦١) الآلوسي، محمود شكري البغدادي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، عني بنشره وتصحيحه وضبطه محمد بهجة الأثري، منشورات أمين دمج، بيروت، ج٣، ص ٤٢٣.
(٦٢) المسعودي، مروج الذهب، ج٤، ص ٣١٦.
(٦٣) ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧١، ص ١٥.
(٦٤) الديوان، ص٢٠.
(٦٥) ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص ١٢١، وابن مناذر: هو محمد بن مناذر، كان من أهل عدن، وكان وقع إلى البصرة لكثرة العلماء والأدباء بها، وكان يلازم أهل الفقه وأصحاب الحديث والأدب. وكان على ستر وصلاح وحلم ووقار. انظر المصدر نفسه، ص ١١٩.
(٦٦) الثعالبي، فقه اللغة، ص ٢٩٣.
(٦٧) ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، ص ٥٨.
(٦٨) الأصفهاني، الأغاني، ج١٨، ص٣٢٠. تصوب: انحدر. والتصوب: الانحدار.
(٦٩) الأصفهاني، الأغاني، ج٢٣، ص٢٢٧. والشاعر: هو يوسف بن الحجاج الصيقل، يقال: إنه من ثقيف، ويقال: إنه مولى لهم، وكان يلقب لقوة، وكان يعجب أبا نواس، ويأخذ عنه، ويروي له...وكان كاتبا، ومولده ومنشؤه بالكوفة. انظر المصدر نفسه، ج٢٣، ص ٢٢٥.
(٧٠) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط٣، غاث.
(٧١) الثعالبي، فقه اللغة، ص ٢٩٧.
(٧٢) حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبدالله فرهود، دار القلم العربي، دمشق، ط١، ١٩٩٧، ص١٢٩.
(٧٣) ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص ١٥١، وعمر بن سلمة هو المعروف بابن أبي السعلاء، وكان معاصرا للرشيد. انظر المصدر نفسه، ص ١٥٠.
(٧٤) العقاد، عباس محمود، ابن الرومي، حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٤.
(٧٥) الثعالبي، فقه اللغة، ص ٣٢٤.
(٧٦) حمدان، ابتسام احمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ٩٧-٩٨.
(٧٧) صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري، ديوانه، تحقيق وتعليق سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ص ٢٧٩.
(٧٨) الحسون، خليل بنيان، أشجع السلمي حياته وشعره، ص ٢٠٣.
(٧٩) أبو الشيص الخزاعي، أشعاره وأخباره، ص ٣٠، وانظر ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص٨٠.
(٨٠) الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن، اسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٩٩١، ص٣١١.
(٨١) حتي، فيليب، تاريخ العرب، دار غندور للطباعة والنشر والتوزيع، ط٩، ١٩٩٤، ص٣٥٤.

صورة دجلة بين البحتري وابن الرومي*

شغف الشعراء العرب بوصف الطبيعة منذ العصر الجاهلي؛ فوقفوا عند مناظرها المتعددة، في ثنايا قصائدهم أو في مقطوعات مستقلة. ولكنّ وصف البحر والنهر كان قليلاً في الشعر العربي. بيد أنّنا نجد في العصر العباسي بعض الشعراء - ممن عاشوا في العراق - قد استوقفهم نهر دجلة؛ فبرزت صورته في أشعارهم، وبخاصة الشعراء الذين قضوا فترة طويلة في بغداد - لقرب دجلة منها - ومن أولئك الشعراء الذين تجلّت صورة دجلة في أشعارهم: البحتري وابن الرومي؛ فقد عاش هذان الشاعران عمراً مديداً، معظمه في بغداد، ومن هنا؛ فلا بد أن تظهر صورة دجلة في أشعارهما، وقد خلّف لنا كلا الشاعرين ديواناً ضخماً، يستحقّ أن يقف عنده الدارسون؛ لاستجلاء ما فيه من قضايا لمّا تحظ باهتمام كاف من الباحثين، ولعل من هذه القضايا: "صورة دجلة".

وقد اتخذت هذه الصورة أبعاداً متعددةً، من ذلك وصف الرحلة النهرية في دجلة، كقول البحتري يمدح إبراهيم بن الحسن بن سهل.[1]:

إليك بعد وصال البيد أوصلنا ... آذيّ دجلة في عير من السّفن

غرائب الرياح تحدوها ويجنبها ... هاد من الماء منقاد بلا رسن

---

* نشر في مجلة دراسات، التي تصدر عن الجامعة الأردنية، المجلد ٢٧، العدد ٢، ٢٠٠٠.

جئنــاك نحمــل ألفاظــا مدبجة كأنما وشيها من يمنة اليمـــن

فالبحتري يتخيَل أمـواج دجلـة قـد أوصلتـه فـي قافلـة مـن السَفن إلـى الممدوح.

ولعلَ التشديد في قوله: "آذيَ" رمز للجهد الشاق الذي كلَف الشاعر به نفسه من أجل الوصول إلى الممدوح، كما أن لفظه "آذيَ" ذات صلة بالأذى فـي ذهـن الشـاعر - ولعـل المقصـود بـالأذى هنـا الاضطرابـات السياسـية والاجتماعية في عصره- ؛ "فبنية الشعر هي نسيج عناصره الداخلية كنظام لغوي يتفاعل فيه الصوت والدلالة والسياق، وليست عنصراً يأتي إليه من الخارج"[٢].

ولكن الممدوح هو المنقذ والهادي لمجتمعه، ولذلك استخدم البحتري كلمـة "هـاد" فلعلـه يرمـز بـها إلـى النظريـة السياسـية والدينيـة التـي آمـن بـها العباسيون - حتى وان كان الممدوح ليس خليفة - أي انهم أصبحوا أئمة للناس، فصارت الخلافة العباسية تستند إلى نظرية التفويض الالـهي، ومـن هنـا، أحب الخلفاء العباسيون نشر هذه النظرية التـي أصبح لـها شـأن فـي الحيـاة السياسـية فـي الدولـة العباسـية[٣]. وقـد أحـب العباسـيون ان يؤكـد مـادحوهم وبخاصـة الشعراء هذه النظرية أيضا[٤].

والملاحظ أنَ الشـاعر أضفـى علـى السـفن الصفـات الصحراويـة؛ فوصفـها بأوصاف الإبل والخيل، كقوله: "عير" و"تحدوها" و "بلا رسن"، وهي ظاهرة ماثلة في الشعر العباسي[٥].

وتبدو دجلة مكاناً للسَفن التي تبحـر فيها في جوف الليـل، وهـي سفن ترصد دجلة للورد في ذاك الوقت، كقول البحتري يمـدح إسحاق بن كنداجيق حين توج وقلَد السيفين: [٦]

أهـوى الظلام وأن أملاه وقـد حسر الصباح نقابه أو أسـفرا

سدكت بدجلة ساريات ركابنا يرصدنها للورد أغباب السَرى

فلعلَ الشاعر أحبَ الظلام؛ لأنّه لم يستطع أن يبوح بمدحه مباشرة، فاتخذ الليل رمزاً، للسريّة والخفاء في الابتهاج بمقدم الممدوح.

وإذا كان البحتري قد وصف دجلة، وحدد الزمن بأنه في جوف الليل المظلم، فإنَ ابن الرومي حددَ الزمن في الليل، أيضا، لكنه ليل مقمر، كلَه إشراق وضياء، مركَزاً على الصور الضوئية والطبيعية، قال يمدح القاسم ابن عبيدالله[(٧)]:

واهو قربي إذا شرعت على دجـ	ـلة في ظلّ ليلة قمراء
وحكت دجلة انهلالك بالنا	ئل والعلم، واكتست لألأ
وأعارت هواء دارك ثوباً	من نداها، فكان ماءً هواء
فحكى منك نعمة الخلق النا	عم في كلّ حالة إثناء
وأجاب الملاّح في بطنها المـ	ـلاّح يحتثّ بالسفين الحداء

ومن البدهي أن يعجب ابن الرومي بدجلة وأن تستأثر بتفكيره وإحساسه؛ فلعله كان يستريح إلى الطبيعة؛ لأنها ظلّ ظليل، ومهاد وثير، وهواء بليل وراحة من عناء البيت وضجة المدينة، فلا يعدو بذلك أن يستريح إليها كما تستريح كل بنية حيّة إلى الماء والظل والهواء[(٨)].

ويبدو ان تركيز الشاعر على الصورة الضوئية في البيتين: الأول والثاني، آت من ثقافة عصره، فكان الناس يهتمون بالنجوم والكواكب، بل ان عقيدة النجوم قد راجت في الأسرتين اللتين علق بهما ابن الرومي، وكان لهما نصيب من شعره ومدحه: أسرة بني طاهر وأسرة بني وهب[(٩)] - التي منها الممدوح في النص -؛ فتأثر الشاعر بذلك.

وتبدو النزعة التصويرية في الأبيات، فقد اعتمد الشاعر - في معظم صوره - على الاستعارة وبخاصة التشخيصية، ولا ريب في أنّ "الصورة التعبيرية

الإيحائية أقوى فنيًا من الصورة الوصفية المباشرة"[١٠]؛ فهي تنفذ إلى القلوب، وتثير المشاعر.

ومن الملاحظ أنَ النص السابق خلا من الصيغ الإنشائية، فقد عمد الشاعر فيه إلى الأسلوب الخبري الابتدائي - الذي يخلو من أدوات التوكيد - وكأن الشاعر يروي لنا قصة معروفة يعرفها جميع الناس.

وشيء آخر نلحظه في الأبيات هو أنَ ابن الرومي كرَر كلمة "الملاَح" - مرتين، في البيت الأخير- مبتدئاً بقوله: "أجاب"، والمجاوبة تعني ترديد الصوت، وهذا ما يوفِر جو الحداء والغناء الذي يرافق السفر على ظهور الإبل، في الغالب.

والشاعر تأثر، في صورته السابقة، بعصره الذي شهد مجالس الطرب والغناء.

ويختلف ابن الرومي عن البحتري في ربطه - أي ابن الرومي- صورة دجلة بنفسيته، إذ: صوَر مخاوفه وهواجسه وهو راكب السفينة، في رحلة نهرية في دجلة، فقال[١١]:

وأمَا بلاء البحر عندي فإنَه	طواني على روع مع الروح واقب
ولو ثاب عقلي لم أدع ذكر بعضه	ولكنَه من هوله غير ثائب
ولم لا ولو ألقيت فيه وصخرة	لوافيت منه القعر أول راسب
ولم أتعلم قطَ من ذي سباحة	سوى الغوص، والمضغوف غير مغالب
فأيسر إشفاقي من الماء أنني	أمر به في الكوز مرّ المجانب
وأخشى الرَدى منه على كلَ شارب	فكيف بأمنيه على نفس راكب
أظل إذا هزته ريح ولألأت	له الشمس أمواجا طوال الغوارب
كأني أرى فيهن فرسان بهمة	يليحون نحوي بالسيوف القواضب

وينبغي أن نعرف أن "الماء الذي يصفه هنا هو ماء دجلة لا ماء البحر ولا ماء المحيط"[١٢].

إن الشاعر أصبح يحذر المرور من جانب الكوز، ثم يتراءى له أنه قد يسقط في مياه دجلة؛ فيسبق الصخرة إلى قعر الماء، وإذا حركت الريح صفحة الماء وانعكست أشعة الشمس على الأمواج؛ فإنها تثير في ذهنه صورة فرسان يحملون سيوفهم القاطعة، ويطلبونه، يريدون قتله.

وهذا خوف ما بعده خوف، وتوجّس ما بعده توجّس؛ فقد استحالت حياته رعباً خالصاً من البحار والأنهار؛ فصار يفرّ منها، وينفر من مرآها. وفي هذا تصوير لنفسيته التي كانت تتصف بالضعف والخوف والتطيّر من كل شيء وتوقّع الشرّ، قال العقاد: "ولكنه مع استعداده للهاجس في شبابه ومشيبه، قد تمادى به الوسواس في أعوامه الأخيرة حتى أصبح آفةً متأصلةً غلبت على أقواله وأفعاله جميعاً، فليس له عنها محيص، فأفرط في الطيرة، واشتدّ خوفه من الماء لا يركبه ولو أدقع ودعاه إلى ركوبه من يمنونه الأرفاد وحسن الضيافة، وصوّر لنا ما يعتريه من خوف الماء تصويراً لا يدلّ إلاّ على حالة مرضية، ولو كان التشبيه فيه من مجاز الشعر وتهويل الخيال"[١٣].

ثم يخطر للشاعر أن دجلة بالنسبة للبحر ما هو إلاّ مسيل ماء إلى واد:

فإن قلت لي: قد يركب اليم طاميا ... ودجلة عند اليم بعض المذانب

فلا عذر فيهـا لامرئ هاب مثلها ... وفي اللجّة الخضراء عذر لهائب

لكنه ما يلبث أن يعترف بأنّ دجلة ليس بالنهر الهادئ، وإنما هو يخفي أمواجه وأهواله تحت هدوئه المؤقّت، فهو يثور عند أيّ هيّة ريح، فدجلة كالإنسان الذي يتراءى بمظهر الوقار والحلم، لكنّه يضمر في صدره كثيرا من الجهل والحماقة، فيستفزّ لأتفه الأسباب:

لدجلة خبّ ليس لليتمّ، إنها ... ترائي بحلم تحته جهل واثب

تطـامن حتى تطمئنَ قـلوبنـــــا وتغضب من مزح الرياح اللـواعب

وأجــرافها رهـــن بكـل خيانـــة وغدر؛ ففيهـــا كـــل عيب لعائب

تـرانا إذا هاجت بها الريح هيجة نزلزل في حوماتـــها بالقـــوارب

ويبدو احتفال الشاعر بلغته، وذلك في قوله: "هاجت هيجة"؛ إذ توحي هذه الصيغة بالإثارة وحدّة الانفعال، وفي قوله: "نزلزل" -ذات البناء الرباعي الذي تتجاذب حروفه، مجسّدة الحركة والتنازع، والمأخوذ من الثنائي المكرّر؛ فهي صيغة من صيغ المحاكاة الصوتية، التي تعبر عن أصوات هي نفسها تقليد لأصوات الطبيعة؛ فهي صيغة تمثّل الفكرة بشكلها وصوتها أكثر من معناها؛ لأنها تعتمـد علـى تكـرار إيقـاعي يسـمح لـها بـأن تكـون صـدى صوتيـا أو مـرآة مسموعة(١٤).

فبناء الأصوات في اللفظة ذو ارتباط بظلال المعاني، بل إنّ "أسمى ما يصل إليه فنّ الأدب هو أن يجعل الإيحاء اللفظي من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والدقة بمكان عظيم...وقوة الإيحاء هذه هي التي تضيف شيئاً آخر إلى المدلول العادي للألفاظ"(١٥).

وقد اختار الشاعر القافية المكسورة في النص السابق، سواء أكان واعيا أم غير واع، وهذا شيء طبيعي؛ فقد "أخذ الشعراء يكثرون من نظم قصائدهم على حروف الروي المكسورة؛ لسهولتها، ولزيادة مخزونهم النفسي والموسيقي منها على مرّ العصور"(١٦).

ولا ريب في أنّ الصوت الذي تحدثه القافية، هو صوت يتعانق مع إيقاع القصيدة وإيقاع النفس، ويتحالف مع المعنى داخل النص.

وإذا تأملنا النصّ السابق، نجد أنّ نفسيّة ابن الرومي تنبجس من خلال الصفات التي أسقطها على دجلة؛ فقد كانت هذه الصفات ماثلة في شخصيته ونفسيته، فهو عصبي المزاج، وكان أهون مسّ يهيج أعصابه، ويستفزّ خلقه(١٧)؛ فربما رمز بصفات دجلة إلى ما يكتنفه من آفات نفسيّة لم يستطع أن يبوح بها؛

فأسقطها على الطبيعة، ولعله قصد بالخيانة والغدر ما كان يلاحظه في مجتمعه من قيم مقلوبة: كالخيانة والنفاق والخبث والصراع الجهنمي[١٨]؛ "فالشاعر حين يبني عمله الفني، يختار من مخزونه الفكري والنفسي الصور المناسبة التي لا تأخذ طابعها الخاص، ومعناها الوجداني والشعري إلا داخل إطار الإيقاع العام للقصيدة.. [١٩]".

ودجلة مكان طيّب لإقامة القصور على جنباته، من ذلك قول البحتري يمدح المعتز، ويصف قصره الكامل[٢٠]:

وكأنما نشرت على بستانه	سيراء وشي اليمنة المتواصل
أغنته دجلة إذ تلاحق فيضها	عن فيض منسجم السحاب الهاطل

فالشاعر يشبّه الحديقة المحيطة بالقصر - ذات الأزاهير المختلفة - بالبرود اليمانية الجميلة المخطّطة بألوان زاهية، وقد استغنت عن المطر بمياه دجلة الوفيرة.

وكلمة "اليمنة" التي أتى بها في البيت الأول توحي باليمن والبركة، فكأنّ الشاعر يدعو باليمن لهذا القصر ومن يسكنه، وهو الخليفة، وبخاصة أنّ هذا القصر ارتبط بالماء، وهو رمز الحياة والنماء؛ وممّا أسعف في هذا التأويل استخدام الشاعر الفعل الماضي المبني للمجهول: "نشرت"، فهذه البركة وذاك اليمن، لم يكونا من فعل البشر، وإنمّا من فعل قوّة عليا هي القوة الإلهيّة، فضلاً عن أنّ الفعل نفسه يشير إلى اتساع المكان وامتداده؛ وقد اتى الشاعر بحرف الجر "على" - وهو يفيد معنى الاستعلاء - وهذا ينسجم والمعنى الذي يرمي إليه؛ فالبركة مصدرها السماء، كما عمد إلى بنية لغوية، تتمثل في صيغة التقريب في البيت الأول، في قوله: "كأن"؛ ليبين ان هذه البركة قريبة من الممدوح؛ ولعلّنا لم نبالغ في تحليلنا؛ فقد "يتغيّر المعنى؛ لأنّ إحدى المشتركات الثانوية (معنى سياقي، قيمة تعبيرية، قيمة اجتماعية) تنزلق تدريجيا إلى المعنى الأساسي، وتحلّ محلّه، فيتطورُ المعنى"[٢١].

ويبدو أنَ البحتري تأثر - في صورته السابقة في البيت الأول - بأستاذه أبي تمام؛ فقد كانت آثار مهنة الحياكة واضحة في تشكيله - أي أبي تمام - لصور الثياب(٢٢).

ومنزل الممدوح يقع وسط دجلة، ولذا؛ فهو يحظى بالخضرة والنضارة؛ إذ تحيط به الورود المختلفة، وكأنَه قطعة من الجنة، قال البحتري يمدح عبدالله بن المعتز(٢٣):

في جنان حاك الخريف لها الوشـ	ـي فصارت في الحسن مثل الجنان
منزل كـــــــان بين دجـلـة فيـه	لك صحـــــن ترعـى بـه العينان

إن تكرار لفظة "الجنان" مرتين، يوحي بالبركة والخير وحسن الصنيع، لأنَ أعمال الممدوح خيِّرة - فالممدوح رمز إلى السلطة كما اعتقد -.

ويبدو أنَ للبحتري مقدرة فنيَة في استغلال لغته؛ فالفعل: "حاك"، يشي بالتأنّق والمهارة، وكأنَ الشاعر يريد أن يشير إلى الجمال في هذا المكان.

وقد حرص الشاعر على أن يبيّن أن منزل الممدوح كان في وسط الجنان ووسط المائية "دجلة" - للإشعار بالخير والعطاء والنماء - آية ذلك، استخدامه ظرف المكان "بين"، ثم الإتيان بحرف الجر "في". وتكراره ثلاث مرات في الأبيات، وهو حرف يفيد معنى الظرفية.

وأما الصورة الاستعارية الكنائية في قوله: "ترعى العينان"، فترمز إلى تسريح النظر والراحة برؤية المناظر الطبيعية والانفتاح والحرية التي ينعم بها الناس.

وقصر الفرد - الذي بناه المعتز - جميل، فقد بني في أكناف دجلة ذات المناظر الخلاَبة والتراب النظيف الندي، قال البحتري(٢٤):

أحســـن بدجلة منظراً ومخيَما	والفرد في أكناف دجلة منزلا
خضـل الفناء متى وطئت ترابه	قلت الغمام انهلَ فيه فأسبلا

والكلمات في النص ذات إيحاءات معينة، فقد خرجت عن معانيها المعجمية - كما يبدو لي - فلفظة: "مخيّما"، تشير إلى الثبات والاستقرار الذي ينجم عن الأمن والحريّة، وكلمة: "أكناف"، تعني احتواء الآخرين وإيواءِهم، أمّا الفناء الخضل الندي، والغمام المنهل؛ فكناية عن الخير العميم الذي ينعم به الناس في ظل الخليفة - كما أرى-، فالخضل تعني النبات الناعم، والخضلة: النعمة والري[٢٥]، وكأنه يريد ان يمدح الخليفة فيبين أن عهده عهد نعمة ورخاء.

وقد جاء البيت الأول مليئا بالجمل الاسمية التي تحمل معنى الثبات - رمز الاستقرار - وقد كرّر فيه كلمة "دجلة" - وهي ممنوعة من الصرف - مرتين، في حين استخدم أربعة أفعال ماضية، في البيت الثاني، لينقل إلينا إحساسه بالحركة، والانتعاش والإشراق.

ويقف البحتري عند قصر "الجعفري" - الذي شاده المتوكل - فيصوغ له لوحة زاهية؛ فقد اخضرت الرياض في ساحاته، بفضل مياه دجلة، قال[٢٦]:

ملأت جوانبه الفضاء وعانقت   شرفاته قطع السحاب الممطر

وتسير دجلة تحته ففناؤه   من لجّة غمر وروض أخضر

والصورة المائية واضحة في البيتين، ولعل معانقة الشرفات للسحاب، تجسّد لنا عهد الخليفة الميمون الزاهر؛ فهو عهد قد باركته السماء، فالسحاب الممطر إشارة إلى المباركة الإلهية، وهذا ما كان يحرص عليه الخلفاء العباسيّون، فهم يحكمون الرعيّة بتفويض إلهي، ومن هنا، كانت عهودهم مشرقة مرضيًا عنها.

ومن الجدير ذكره ان ابا جعفر المنصور قد طرح مبدأ أساسيا لحكم العباسين، حين قال: " انما انا سلطان الله في أرضه"[٢٧]، فظل الخلفاء العباسيون يحافظون على هذه النظرية، ويدافعون عنها.

وقد جاء اللون الأخضر - في البيت الثاني - ليتحالف مع صورة البركة والخير؛ فهو لون الخصب والرزق، وهو لون النعيم في الآخرة[٢٨]. فربَما كان هذا المعنى يدور في خلد الشاعر وهو ينظم أبياته.

وقصر المعشوق - الذي بناه المعتمد على الله - مطلّ على نهر دجلة، ويصّوره البحتري بأنّه يلقى دجلة بوجه طليق؛ كناية عن رحابته ونضارة ما حوله من أشجار وثمار، قال[٢٩]:

لا زال معشوقك يسقى الحيا	من كلّ داني المزن واهي الخروق
فما خلونا مذ رأيناه من	فتح جديد وزمان أنيق
أشرف نظّاراً إلى ملتقى	دجلة يلقاها بوجه طليق

وينبغي أن نقف عند بعض الكلمات والألفاظ التي صاحبت الصورة؛ للتعرفَ إلى إحساس البحتري وأبعاد مراميه وهو يشكّل معانيها؛ فعبارة: "لازال" فيها إشعار بزمن المستقبل والحاضر والماضي، ثم انتقاؤه لفظة "الحيا"، والحيا من أسماء المطر، ولا يستعمل إلاّ إذا أحيا الأرض بعد موتها[٣٠]، أمّا المزن، فهو السحاب، إذا كان أبيض[٣١].

فيبدو أنّ البحتري يمدح، هنا عهد الخليفة المعتمد - أيضا- بأنه عهد ابتهاج وحياة وطمأنينة؛ فقد ردّ إلى الرعيّة أسباب السعادة والهناء، بعد أن انتابها اليأس والقنوط من إمكانية الإصلاح - حسب رأيه - ولذا حل النصر والفتح بمجيئه.

كما أن البياض - داخل السياق - يرمز به الشاعر إلى الصفاء والطهارة والعطاء؛ فالصورة تدور حول مصادر سماوية مائية ترمي إلى إبراز العهد الميمون. ولعل قراءتنا لهذا الشعر بطريقة جديدة هو إحياء له، فقد قيل: إن دراسة القديم بعقلية جديدة يعني "إحياءه في الشعور والوجدان"[٣٢].

ولدجلة شطوط شارعات - وقد ملكها الممدوح - وتتقابل في جوانب هذه الشطوط القصور التي تشهد بمقدرة بناتها، وقد كانت الوفود تقصد هذه القصور، فترضى وتبتهج، قال البحتري(٣٣):

ملكت شطوط دجلة شارعات تقابل في جـوانبها القصـور

بناء لم يشـــفق فيه بــان ولا هم مـن الباني قصـــير

تورده الوفود من النواحـــي فيرضى راغب أو مســتجير

لقد اختار الشاعر الكلمات الدالة الموحية؛ فاستخدم الفعلين: "تقابل"، و "تورده"، وأصل هذين الفعلين: "تتقابل" و "تتورده"، لكن حذف التاء الأولى منهما، خلصهما من الثقل ومنحهما رشاقة وخفة، وهذا ما حرص الشاعر عليه؛ لإسباغ صفة الرضى والراحة لدى الناس الذين يزورون هذه القصور.

كما ينبغي ان نقف عند الكلمات ومدلولاتها في البيت الأخير، فقد استخدم الشاعر الصيغة الصرفية: "تورده"، وفيها معنى التكثير والقوة، ثم ان اختياره لفظة: "الوفود"، تحمل معنى سياسيا؛ فهي تدل على العلاقات بين الخليفة والآخرين، وهي علاقات قوامها المودة والاحترام، نفهم ذلك من قوله: "تورده"، وهو خليفة يلبي رغبة المحتاج فيساعده، لكنه ذو هيبة، أيضا يحمي من يستجير به، ويمنحه الأمان.

وكانت تقام القصور فوق السفن التي تجوب نهر دجلة والقاطول، من ذلك ما قاله البحتري في قصر بناه المتوكل فوق سفينته المسماة بالزور، وهو قصر كان ينساح على صفحة دجلة تارة، والقاطول تارة أخرى، قال(٣٤):

غنينا على قصر يســير بفتية قعود على أرجــائه وقيـــام

تظـل البزاة تخطـــف حولنا جآجئ طير في السماء سوام

تحَدر بالدرَاج من كلَ شاهق مخضبــة أظفارهـــن دوام

فلم أر كالقاطول يحمل ماؤه تدفق بحر بالسَماحة طام

وتلفت الانتباه، في النص، صورة البزاة والدراج؛ فالبزاة من الطيور التي خصَت بالقوة، وهي من أشد الحيوانات تكبَرا، وأضيقها خلقا[٣٥]، وهي، هنا، تخطف حول الخليفة وصحبه، أمَا الدَراج، فطائر مبارك، كثير النتاج، مبشَر بالربيع، وهو القائل: بالشكر تدوم النعم[٣٦]. فهو من الطيور الوادعة الهادئة - والتي لا تؤذي الآخرين، لكنها تقع ضحية للبزاة.

ولعلَ الشاعر يرمز بالبزاة إلى بعض القوى الأعجمية المتسلَطة على الدولة العباسيَة، من مثل الفرس والأتراك الذين قتلوا الخليفة المتوكل أخيراً، أمَا الدَراج، فيخيَل إليَ، أنه يشير إلى العنصر الضعيف في المجتمع العباسي، وربما كان الخليفة نفسه؛ فقد سلبت السلطة من كثير من الخلفاء العباسيين، ولا شك في أنَ "الصورة ذات دلالتين اثنتين، إحداهما ظاهرة، والثانية خافية قد تؤثر في عقل القارئ منذ القراءة الأولى، تأثيرا لا يستطيع أن يتبين مرجعه. إن الشاعر يتخير كلمة أو صورة ويؤثرها على غيرها، لأسباب لا يعلمها، ولكنها ذات تأثير حاسم في نجاح عمله الفني"[٣٧].

ونظرة إلى النص، ترينا أنَ عنصر الحركة يسيطر على الشاعر، ويصبغ صوره، فيبعث فيها الحياة، وعنصر الحركة أصعب ما في التصوير؛ لأنَ الحركة تتوقف على ملكة الناظر لا على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسَه[٣٨].

وهذا يتطلَب من الشاعر أن يكدَ ذهنه في مجال الخيال، وأن يوظف لغته بكل إمكاناتها وطاقاتها.

والملاحظ ان الشاعر استخدم أفعالا في الصدر، في جميع الأبيات، لكن العجز، في الأبيات كلها، خلا من الأفعال، وقد اتكلف تأويلا لهذه الظاهرة اللغوية؛ فأرى ان الشاعر يعني ان هذه المرحلة التي كان يعيشها الخليفة - مرحلة اللهو والرخاء الآني - لن تدوم طويلا، فسوف يأتي عليها زمن سحق وقضاء يقطعها ويوقف مسيرتها.

وقد جاء حرف الميم رويا للأبيات، وهو من أحرف الاطباق والانقطاع، إذ تنطبق الشفتان انطباقا تاما، فاسهم في رفد المعاني التي توارت خلف الألفاظ، والتي تدور في ذهن الشاعر - كما يبدو لي -.

ومياه دجلة صافية رقراقة، تنساب وكأنها الفضة المنصهرة، تعلوها أمواج عظيمة، وهي مياه تغمر أشجار النخيل التي تتمايل فيه والتي يصدح القمري فوقها بأجمل الأنغام وأشجى الألحان، قال البحتري[٣٩]:

وإذا دجلة مـــدت شأوهـا	وجرت جري اللجين المنسبك
عارضت ربعي بفيض مزبد	بين أمواج تســـامى وحبـــك
يتكفا النخل فـــي حـافاتها	بالقمـــــــاري تغني أو تبـك

والبحتري إنما نظم الأبيات السابقة وهو مقبل على ممدوحيه سليمان وعبدالعزيز ابني عبدالله بن طاهر، فجاء وصف دجلة وسيلة فنية للإفصاح عن مشاعره أو حالته النفسية[٤٠]؛ فأضفى على دجلة صفات الأناقة والحياة والعطاء ولعلّه أتى بكلمة "النخيل" - في البيت الأخير؛ لتكون رمزاً للحياة، فالنخل كان يرمز إلى هذا المعنى في العصر الجاهلي[٤١]، وقد بقيت النخلة مكرمة حتى العصر الفاطمي والمملوكي[٤٢]، وكأنَ البحتري يعبّر عمّا يعتلج قلبه من تفاؤل وسعادة بقدومه على ممدوحيه، ولا غرابة في ذلك؛ "فالعمل الفني لا يتمثّل في الفكر؛ وإنمّا في الإحساس، إنه رمز أكثر منه تقريراً مباشراً للحقيقة"[٤٣].

ويبدو من النص السابق أن البحتري تستثيره الصور السمعية الخافتة، فيقف عندها، من مثل: تغريد القماري، وهذا هو طبعه وديدنه: السلاسة والعذوبة؛ فقد كان "يسلك في كلامه مسلك الدماثة والسهولة، مع إحكام الصنعة، وقرب المأخذ، لا تظهر عليه مشقة ولا كلفة"[٤٤].

على أن هذه الصورة قد تغيّرت لدى البحتري نفسه، في موضع آخر، فإذا ماء دجلة ليس صافيا، قال[٤٥]:

ما تراب العراق بالعنبر الورد ولا ماء دجلة بمسوس

فهو يذم، هنا، تراب العراق وماءه، ولكن لا كرها بالعراق، وإنما مرد ذلك ما كان يعتري العراق من فوضى وشغب، جعلته ينفر منه، فقد ضيق الجنود الفرس والأتراك الخناق على الخليفة المتوكل - صديق البحتري - فضاق ذرعا بهم، وفكر في نقل مركز حكمه إلى دمشق، مقر العرب الأصل والتي كان النفوذ التركي والفارسي فيها معدوما، كما أنها تتعصب للسنة، فهي بذلك تتفق وميوله. وقد رحل إليها، وعزم على نقل الدواوين من بغداد إليها، غير أن الأتراك أدركوا خطر الوضع، فأجبروه على الرجوع بعد أن أقام بها شهرين وأياما[٤٦].

وانتقاء الشاعر لفظة: "تراب" في البيت تشي بالغبار والأتربة - بعكس كلمة "ثرى مثلا - التي تعني التراب النظيف الندي، - إشارة إلى الجو الكئيب هناك -.

ويبدو ان الشاعر مؤمن بهذه الفكرة - في هذا الموقف على الأقل - فقد لجأ إلى تكرار الباء الزائدة مرتين، وهي تفيد معنى التوكيد، إضافة إلى استعماله صيغة النفي التي تتصل بأسلوب التوكيد، في ترسيخ الفكرة التي يريد ان يجلوها.

ويومئ دجلة إلى كثرة المياه؛ مما جعل البحتري يتخذه رمزا إلى الكرم والعطاء، كقوله يمدح أبا العباس بن بسطام[٤٧]:

جار لدجلة يجري من ندى يده تيار بحر على تيارها طام

والسحب والأمطار هي التي تشكل روافد دجلة وتغذيه بالمياه، قال ابن الرومي[٤٨]:

فجادت سأماء الله جودا غدت له عقيم بقاع الأرض مثل ولودها

بغاشية من رحمة الله لم ترث نسياتها إلا كريث نقودها

سقتنا ومرعانا فروت وأفضلت لدجلة فضلا فاغتدت في مدودها

لقد سخر الشاعر قدراته اللغوية والفنية، كي يغلف أفكاره البعيدة، لكن الدارس إذا فكر مليا؛ فإنه يستطيع أن يكشف عما يخفيه الشاعر وما يرمي إليه؛ فنحن نعلم أن ابن الرومي كان قصدا للموت الذي خطف أخاه وأولاده وزوجته[٤٩]. ومن هنا، جاءت صورة الأرض العقيم والولود، وهي صورة ناجمة عن إحساسه بشدة الفجيعة وعن نفسه الظمآى إلى امتداد النسل والتكاثر والتوالد، فالجانب الحسي أساسي في الصور، وأما الجانب الباطني من الصور، فهو - في الأغلب - أفكار الشاعر ونفسيته التي هزتها تجربة عميقة، فقد قيل: "كل منظر فني حالة نفسية[٥٠]"، وما الفن في الحقيقة إلا التكافؤ بين العاطفة التي في داخل الفنان وبين الصور التي يخرج بها هذه العاطفة[٥١].

والصورة في النص حيّة نابضة، إذ خلع الشاعر على الأرض ودجلة ثوبا من الحياة والحركة ومنحهما روحا إنسانية؛ فشبه الأرض الجرداء بالمرأة العقيم، وإذا استحالت إلى الخضرة والنماء، فهي تحاكي المرأة المولود.

ولدجلة مملكة تسقي منابت النخل، قال ابن الرومي: [٥٢]

لي غفة حسب من تكون له	من الغنى غفة من الغفف
كأن كفي بها ممـلكة	دجلة تسقي منابت السعف

والشاعر قدم شبه الجملة - الخبر - (لي) على المبتدأ (غفة)، وظاهرة التقديم والتأخير غالبا ما نراها في مواقف القلق النفسي والتوتر الانفعالي[٥٣]؛ فالصورة في البيتين نابعة من نفسية الشاعر التي كانت تستشعر الفقر وتحسه؛ فهو يتطلع إلى أن يكون غنيا؛ فأسقط هذه الصورة على نهر دجلة، وتخيله يسقي الأرض ويمدها بالمياه، وقد استخدم كلمة "الكف" لانها رمز العطاء والقوة عند العرب.

وقد لاحظ العقاد أن قصائد ابن الرومي في جملتها لا تدع إلا أثراً واحدا في ذهن القارئ وهو أنه في ضنك وفاقه، كثير الحرمان، كثير الشكاية[٥٤].

ويلتقي دجلة والنيل في ذاكرة ابن الرومي، قال[٥٥]:

لا تمتعض للتي قالت قوابلها قد التقت دجلة العوراء والنيل

والتقاء النهرين - كما أظن - يرمز إلى إمكانية التقاء الخلفاء العباسيين السنة في المشرق، بالخلفاء الفاطميين الشيعة في مصر والمغرب، فكلاهما ينتمي إلى العروبة والإسلام، وكلاهما كان يواجه المخاطر الأعجمية، فلا بد من التوحد، لمواجهة الأعداء، فلغة الشعر ليست مباشرة وإنما لغة إيحائية، كما أن "العمل الشعري المعقد في تأليفه وتنظيمه يتطلب من الناقد، جهدا موازيا لجهد الشاعر، ورؤيا نافذة كرؤياه"[٥٦].

ونهر دجلة يستطيع أن يقطع نهر الفرات الذي ينبع من بلاد الروم، قال ابن الرومي مخاطبا ابن الفرات[٥٧]:

هبك الفرات الذي بالروم مطلعه أليس والدجلة العوراء تقطعه؟

وربما كان دجلة في وجدان الشاعر وخياله رمزا للعرب، اما الفرات فلعله قصد به الروم، وهو إنما أراد أن لدى العرب المقدرة الكافية في مواجهة الروم وسحقهم. ولعلنا لم نجانب الصواب؛ فالنص يظل مشدودا إلى الجوهر الإنساني، مهما ابتعد معناه، لأننا ننظر إلى أي نص أدبي على انه "بنية ...حاملة لمعنى إنساني"[٥٨].

والصورة في البيت السابق تتضمن شيئا من التحدي؛ من خلال النغمة الخطابية التي تمثلت في فعل الأمر المقرون بكاف الخطاب وأسلوب الاستفهام الذي خرج إلى معنى التقرير.

ويسخر البحتري من مهجوه أحمد بن صالح الذي يحاول أن يقطع دجلة بماله الكثير، قال[٥٩]:

وساور دجلة لولا الحياء ليقطـــع جريتـها بالبدر

فأين الخليفـة عما أعد؟ وعما أفاد؟ وعما ادخر؟

ولا بد من ان ننظر إلى المعنى في النص، ضمن سياق القصيدة التي ورد فيها، والشاعر انما كان يصف المهجو - في أبيات سابقة - بأنه كان كافرا لا يؤمن بالله ولا بالقضاء والقدر، كما كان يشتم الصحابة - رضوان الله عليهم - ويجحد المرسلين، ولذا، يبدو لي ان نهر دجلة في وجدان الشاعر يومئ إلى نهر الحياة، فالمهجو يبتغي ان يقطع الحياة وأسبابها عن الناس، ومن هنا، فهو يستحق العقاب والمراقبة من الخليفة.

على أنَ دجلة - على الرغم من غزارة مائه - لم يبلَ ظمأةً واحدةً لدى البحتري، إذا ما طمح إلى جوار الممدوح، قال[٦٠]:

أرض تتيه على السَحاب إذا التقى	ســـــيحان في حجراتها ونــداكا
لم تــرو دجــلة ظمأأة مني وقــد	جاورتــهـــــا وتركــت ذاك لذاكا

وإذا عرفنا ان الشاعر قال هذه القصيدة - التي اخذ منها البيتين - في مدح يوسف بن محمد الصامتي الذي وصفه الشاعر بانه مدافع عن حمى الإسلام في وجه الروم المشركين، وبان الله سبحانه قد وهبه النصر والعزة، أدركنا سر تيه الأرض على السماء، فالأرض هنا مقدسة، قد حلت فيها بركته سبحانه، وعمها خيره.

والصورة في البيتين تنطوي على المبالغة والغلو؛ لهدف نفسي، كي ينال الشاعر رضى الممدوح، لكن هذه المبالغة لا تضير الشاعر، إذ ينبغي أن ندرك "أنَ الشعر يقوم على الادعاء ولا يتكئ على البيّنة العقلية لإثبات دعواه، وإنمَا البيّنة فيه تصدر عن مقدّماته، وعلاقات السياق فيه ما بين المقدمة والنتيجة الدلالية المتولّدة عنها؛ وذاك لأنَ الشعر تخييل، وهذه ما هيّة الشعر"[٦١].

ويقف البحتري عند شكل دجلة؛ فيشبّه سيره وتقوسّه بالهلال في السماء أو السوار في اليد، قال يمدح الحسن بن وهب، وكان الواثق نكب آل وهب[٦٢]:

كأنَ مدار دجلة إذ توافت	بأجمعها هـلال أو ســوار

فالصورة تقوم في البيت السابق على التشبيه، وهي صورة عمادها البصر والرؤية، وقد تأنى الشاعر في رسمها، فالمشبَه عنصر واحد (مدار دجلة)، أما المشبَه به، فعنصران، العنصر الأول: السوار، وهو يحيط بالمعصم إحاطة كاملة، والثاني: الهلال، وهو في الحقيقة نصف السوار.

وربما يرمز الشاعر بدجلة، هنا، إلى الممدوح، أما الهلال، فيرمز به إلى المعرفة وصحة التمييز، ولذلك اقترن عند بعض الشعراء بالنون، رمز الوعاء والاستيعاب[٦٣]، ولا نعتقد أننا أسرفنا في هذا التأويل؛ فمهمة الناقد أن يتحرَر من سلطة النص لكي يقرأ ما لا يقوله، ولكن انطلاقا مما يقوله وبسبب ما يقوله[٦٤].

ودجلة عند ابن الرومي مستقيم في سيره؛ فهو عادل، فإذا واجهته الريح لتصدَه عن جريانه، فاض ماؤه على جانبيه، ويلتقط الشاعر هذه الصورة؛ ليشبَه بها ممدوحه في استقامته وبذل عطائه لمن يستحقه بإنصاف، قال يمدح محمد بن عبدالله[٦٥]:

أصمَ عن الفحشاء والعذل في الندى ... طويل التَمادي في شقاق العواذل

يجود فيعطي ماله في حقوقه ... على منهج بين السبيلين عادل

وإن هاجه هيج من العذل أصبحت ... فواضله مشفوعة بفواضل

كدجلة يجري ماؤها في سبيله

فلا ينتحي عن قصده للمعادل

فإن كفكفته الريح عن شطر وجهه ... طما فاغتدى آذيه في السواحل

إنَ الأبيات السابقة مرتبطة بنفسية الشاعر؛ فقد ركَز فيها على العدل والإنصاف، وهذا ما كان يعاني منه؛ فقد كان يستشعر في أعماقه حزناً ممضاً؛ لأنَه لا يأخذ حقوقه في عصره بالقياس إلى غيره من الشعراء الذين يتفوقَ

عليهم تفوقا واضحا[٦٦]؛ فلم يحظ بعطايا الخلفاء واهتمامهم، ربما لكونه شيعيًا؛ فأسقط ما كان يحسنه، ويرنو إليه، على الممدوح وعلى دجلة.

وتبدو دجلة وهي تنافس بركة المتوكل حينا وتباهيها حينا آخر؛ فهي كالمرأة التي أكلت الغيرة قلبها، قال البحتري[٦٧]:

يا من رأى البركة الحسناء رؤيتها	والآنسات إذا لاحت مغانيها
بحسبها أنها من فضل رتبتها	تعدّ واحدة والبحر ثانيها
ما بال دجلة كالغيرى تنافسها	في الحسن طوراً وأطواراً تباهيها
أما رأت كالئ الإسلام يكلؤها	من أن تعاب وباني المجد بانيها

فالبحر، هنا، أقلّ مرتبة من البركة - والبحر هنا دجلة بدليل البيت الثالث - والسّر في تفوّق البركة على دجلة هو عناية الخليفة بها، وقد يكون تقدّم البركة على دجلة هو "من أوهام الشاعر ومرض عصره المغرق في تهويل الأشياء وإخراجها عن إطارها الواقعي"[٦٨].

ويقترن دجلة بمواقف عاطفية؛ فالمناطق المحيطة به تبعث مكامن الأشواق، كقول البحتري يمدح عبدالله بن المعتز[٦٩]:

تصعّد أنفاسي جوىً وتشوّقا	إذا البرق من غربيّ دجلة أصعدا
وما ذاك إلاّ لوعة لك زادها	تنائي الدّيار جدّة وتوقّدا

فلمعان البرق في تلك النواحي يهيج أحزانه وأشواقه؛ لارتباطها بمن يحبّهم؛ فدجلة، هنا، لم تعد مكاناً جغرافياً وحسب، وإنّما تحوّلت إلى شعر، بعد أن ارتبطت بتجربة الشاعر النفسيّة، فاكتسبت بعداً جماليًا؛ "فالمكان لا معنى له إذا تجرّد من الدلالة الإنسانية، فهو إذا لم يعمره الإنسان فراغ أجوف"[٧٠].

ولنلحظ كيف أنّ الشاعر بدأ البيت الأول بالفعل: "تصعّد"، واختتمه بقوله: "أصعدا"، وفي قوله: "تصعّد" تصوير لأنفاسه التي يزفر بها من صدره؛

فهي تخرج من الصدر باتجاه الفم، في حركة صعودية، يكتنفها غير قليل من المعاناة؛ فالصعود يستلزم بذل جهد كبير، لكنَ "أصعدا" - على صيغة أفعل - أخفَ من تفعَل؛ فكأنَ بروز البرق وظهوره كفيل بأن يحدث أعتى الآلام النفسيّة وأشدَها لدى الشاعر.

وركوب دجلة يعني - أحيانا - فراق الأحبَة في الشام، والبعد عنهم، قال البحتري[٧١]:

ولمَا خطونا دجلة انصرم الهوى	فلم يبق إلاّ لفتة المتــذكــرِ
وخاطــر شوق ما يــزال يهيجنا	لبادين من أهل الشام وحضرَ

فهو يحنَ إلى الشام، مهد الذكريات الحلوة، ذكريات صاحبته "علوة" الحلبية[٧٢] التي ظلَ خيالها يرافقه حتَى مماته، فالشام موضع يمتَ إلى واقع حياته بصلة، ولم يكن مجرَد وهم أو خيال شعري، قال أحد الدارسين: "فنظرا لأنَ ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة"[٧٣]، كما أنَ "الإنسان يعلم غريزيّاً أنَ المكان المرتبط بوحدته مكان خلاَق، يحدث هذا حتَى حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين يعلم أنَ المستقبل لن يعيدها إلينا"[٧٤].

ويرتبط دجلة بالأحداث التاريخية، من ذلك قول البحتري يمدح المهتدي بالله[٧٥]:

لقد بسط الآمال حادث وقعة	بدجلة أجرتها دماءً فمَدت
كتائب للمــراَق سارت لمثلها	وكلَ كفت أقرانهــا وأبـدَت

فالشاعر يشير إلى ثورة وقعت في زمان المهتدي؛ فجرت الدماء في مياه دجلة[٧٦].

ويستوقفنا تنوين الفتح في قوله "دماء" الذي تحوّل إلى صوت أنفي يمتلئ برنة الحنين والأنين التي تنسجم مع موقف القتل وما يترتب عليه من أحزان.

والشاعر تخير لصورته ألفاظا توحي بالتدفق والقوة، كقوله: "أجرتها" و"مدت" و"المراق"، والكلمات في النص تتحالف معا لتقدم صورة موحدة، كما ان الموسيقى الناتجة عن بروز حرف الدال، وهو من الأصوات الشديدة الانفجارية[٧٧]، خدم الصورة وزاد من قوتها.

وبدت دجلة ملاذا يفزع إليه الناس؛ للنجاة من القتل، أو الهروب من الأسر؛ فالخليفة الأمين اضطرَ إلى أن يرمي بنفسه في نهر دجلة؛ طلبا للنجاة، لكنه لم يفلح، فوقع في الأسر، وكان سجن ديماس في انتظاره، بعد أن طاردت قواربه قوارب طاهر ولاحقتها، قال البحتري يمدح محمد بن عبدالله بن طاهر[٧٨]:

فأتت قوارب طاهر فتشبثت	بخليفة الخصيان والنّسناس
لا كوثر أغنى ولا أشياعه	من رهط بيدون ولا فرناس
فرمى الأمين بنفسه في دجلة	يرجو النجاء فصار في الدّيماس
من كان يدري أنَ آخر أمره	يبقى أسيراً في يد الحرّاس

والشاعر المبدع، هنا، يشحن اللغة بالانفعال؛ فقد صرف كلمة "دجلة" - في البيت الثالث - واستعمل لفظة "النجاء" بدلاً من "النجاة" - بالتاء المربوطة - وكلا الكلمتين (دجلة والنجاء) محورية لدى الخليفة الأمين، إذ أنَ انصرافه وبعده عن المطاردة ذو مغزى عظيم بالنسبة له، فيعني الانفلات من مخالب الموت أو الانعتاق من الأسر، كما أنَ مجيء الهمزة بعد الألف: "النجاء" يوحي بالخفة والانطلاق، وهذا ذو علاقة بواقعه النفسي، فالمعنى يتناغم مع الصوت في رسم الصورة النفسيّة والإيحاء بظلالها.

ولعل الشاعر حمل لفظة: "طاهر" - في البيت الأول- معنى الطهارة التي تقابل نجاسة الخصيان والقرود، كما أن الأمين ذات صلة بالأمان - في ذهن الشاعر- فالخليفة كان متعلقا بغلمانه؛ فخيل له ذاك الأمان الذي استشعره فيهم.

وقد أكثر الشاعر من الفاء التعقيبية، وبخاصة في البيتين: الأول والثالث؛ ليدلل على أن الأفعال والأحداث متلاحقة، فجاءت النتيجة سريعةً ومحسومةً.

ولا ريب في أنّ الشاعر هو الذي يختار لغته، والاختيار عملية أسلوبيّة، بل إنّ بعض الباحثين يعرّف الأسلوب بأنه اختيار(٧٩).

وينفرد ابن الرومي بالإكثار من الحديث عن السمك؛ فيصوّر دجلة مكاناً خصباً للسمك، يؤمّه الصيّادون، قال في ابن بشر المرثدي(٨٠):

لا تحسبوا ضربة صيادكم	أتت على المنتوج والناتج
فإنّ في دجلة حيتانها	عديد ضعفي موجها المائج

والحيتان تعني السمك، وهذا هو المعنى الظاهري، ولكن من الممكن أنّ الشاعر تأثّر بمعارف زمانه من أساطير مأثورة وعلوم قديمة وحديثة - وقتذاك - فللحوت أكثر من معنى أسطوري، فحوت الأرض هو الحوت الذي تزعم الأساطير أنّه يحمل الثور الكبير الذي يحمل الأرض...وحوت السماء هو البرج المعروف باسم الحوت(٨١). فلعل ابن الرومي قصد بالحيتان، هنا المعنى الأسطوري، لا سيما أنه ربط هذه الحيتان - في دجلة - بالأمواج الثائرة، ولا غرو في ذلك، فابن الرومي كان يتعاطى الفلسفة(٨٢).

والشّبّوط تربّى في دجلة، وهو سمك جيد، فلم يشاهده أحد إلاّ أعجب به، قال ابن الرومي في ابن بشر المرثدي(٨٣):

فلا يبعد الشّبّوط من متلبّس	ظهارته الحسنى، ومن متجرّد

إذا نـشَ في سفوده عند نضحه وأخرج من ســـــرباله المتوردِ

فتيً رعى مرعـــى بدجلة مخصبا أبى أن يراه رائـد غير محمـــد

إلى أن أصابتـــه من الدهر نوبة وقد صار أقصى منية المتجود

لقد استخدم الشاعر الصيغة التراثية: "فلا يبعد" - في مطلع البيت الأول- وهي صيغة تشيع - عادة - في الرثاء؛ إذ أنَ "من مذاهب العرب أنَهم يقولون للميت، إذا مات: "لا تبعد" - بأسلوب الدعاء - ولهم في ذلك غرضان: أحدهما: أنَهم يريدون به استعظام موت الرجل الجليل لا يصدقون بموته، والغرض الثاني: أنَهم يريدون الدعاء له بأن يبقى ذكره ولا يذهب؛ لأنَ بقاء ذكر الإنسان بعد موته بمنزلة حياته"[٨٤]

وابن الرومي اختار هذه الصيغة الرثائية؛ لأنَه من الشعراء الذين كانوا عرضة للمصائب؛ فقد مات أفراد أسرته، ومن هنا؛ كان جوَ الحزن والبكاء يضغط على تفكيره، ويتلاءم ونفسيتَه الشاحبة.

والتشخيص بارز، في النص، وهذه سمة تبدو في كثير من صوره؛ فهو يتعامل مع الجمادات وكأنَها أحياء تعقل وتحسَ، لكنَه، هنا، ارتقى بالحيوان الأعجم إلى مرتبة الإنسان الناطق.

ولدجلة بنات، هي الأسماك التي يمتلئ بها، وهي أسماك لا حيلة لها أمام سطوة الممدوح - ابن بشر المرثدي - لأن دجلة قريبة من قصره، قال ابن الرومي[٨٥]:

وبنــات دجلة في فنائكـــم مأســـــورة في كلَ معـترك

تفرى بأمثــال الدروع وأحـ ياناً بمثل نوافـــذ الشَكـك

بيض كأمثـــــال السبائك بل مشحونة بالشـــحم كالعكك

تغني عـــن الزيـات قاليـها وتبخَر الشـــــاوين بالودك

حسنت مناظرها وساعدها   طعــم كحلَ معاقد التكك

ومن المعروف أنَ ابن الرومي كان يحبَ السمك ويحبَ الدعابة، فكلاهما شهيَ إليه، وهذا ما تمثَل في النص السابق(٨٦).

إلى جانب أن الإسهاب في وصف الطعام والشراب لم يكن في ذلك العصر معيبا ولا مخلا بالمروءة؛ لأنه كان عصر الشهوات جميعا، وأولها شهوة المآكل والمشارب،...بل كان من مقاييس مروءة الرجل أن ينظر إلى مطعمه في بيته وبراعة طهاته ونفقته على أكله....، كما كان من تمام ظرف الأديب والنديم أن يحذق شأن الطعام ويخبر صنعه وما قيل في وصفه(٨٧).

والصورة في الأبيات مستمدة من عالم الحروب ومستلزماتها - كما أرى - وذلك من خلال استخدامه بعض الألفاظ، من مثل: "مأسورة" و "معترك". و "الدروع"، وهذا ما شهده الشاعر في عصره، وبخاصة المعارك التي كانت تنشب بين العرب والروم، وقد صورَها الشعراء، ولا سيما المعارك البحرية التي كان البحتري من أوائل الشعراء الذين وصفوها، إن لم يكن أولهم على الإطلاق(٨٨).

وقد بنى ابن الرومي صورته على مختلف الحواس دون الانفراد بحاسة واحدة، في لوحته؛ فقدم في هذه اللوحة صورة بصرية في البيت الأول وأخرى حركيَة في البيت الثاني، ثم أتى بصورة لونيَة في البيت الثالث وشميَة في البيت الرابع وذوقيَة في البيت الأخير، وقد عمد فيها إلى التصوير الحسَي، فوقف عند عناصر اللوحة، وكأنَه رسَام يتأنَى في رسمها؛ ليبرز عنصر الجمال. ولا شك في أنَ التصوير في الأدب تتعاون فيه كلَ الحواس وكل الملكات، وليس الأمر على هذا النحو في الفنون الأخرى(٨٩).

موازنة بين الشاعرين

من خلال دراستنا لصورة دجلة عند البحتري وابن الرومي، نجد أنَ صورة دجلة لم تأت في قصائد أو مقطوعات مستقلة، عند كليهما، وإنما جاءت

في ثنايا القصائد المدحيّة، في الأعَم الأغلب، وقد وظَفها الشاعران توظيفا رمزياً - كما اعتقد- في معظم الأشعار.

أمَا أوجه الاختلاف بين الشاعرين؛ فتكمن في أن صورة دجلة قد ارتبطت بنفسية ابن الرومي بشكل جلي؛ فعبّر عمّا كان يعتري نفسه من مخاوف وهواجس واضطرابات وآمال، فأسقطها على دجلة، كما تأثّر بالحياة الاجتماعية والثقافية والسياسَية تأثراً كبيراً، في حين أن البحتري لم يصل إلى درجة ابن الرومي في هذا الموضوع.

وركَز ابن الرومي على الجانب الحيَ في دجلة - وهو السمك - فبيّن بعض أنواعه وألوانه وروائحه عند طهيه...أمَا شعر البحتري، فيكاد يخلو من هذا الجانب؛ لأن ابن الرومي كانت تهمّه المطاعم وتشغله.

وكان ابن الرومي يلحّ على صورة دجلة، ويفصل فيها - شأنه في ذلك شأن معالجته موضوعاته الأخرى - أما البحتري، فلم يتوقف كثيرا عندها، ولم يطنب في وصفها.

وربط البحتري صورة دجلة بحياة الخلفاء العباسيين وقصورهم؛ لأنّه كان شاعراً رسمياً يعيش في كنف الخلفاء، ولا سيّما المتوكّل، وقد ركز على نظرية الخلافة العباسية، وهي نظرية التفويض الالهي التي كان يؤمن بها العباسيون، أمَا ابن الرومي، فلم يتطرقَ إلى مثل هذا - في الغالب - لأنه لم يستطع أن يصل إلى الخلفاء وقصورهم، لكونه شيعيا.

ويبدو جليا، أن البحتري كان يربط دجلة بالأحداث التاريخية، ويستلهمها في شعره، وهذه ميزة بارزة في شعره بعامة؛ فقد "كان التاريخ الإسلامي مصدراً هامَاً وقف من أحداثه يستلهم منه، ويستعرض ثقافته من خلاله"[٩٠]، أمَا ابن الرومي، فلم يشدّه هذا الجانب ولم يلتفت إليه.

المصادر والمراجع

(١) البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد بن الطائي، ديوانه، شرحه وعلق عليه محمد التونجي، ١٩٩٤، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ج٢، ص ١٢٥٧. يجنبها: ينحيها.

(٢) الغانمي، سعيد، منطق الكشف الشعري، ١٩٩٩، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ص ٤٩.

(٣) حسن، حسن ابراهيم، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، ١٩٦٤، مكتبة النهضة المصرية، ج٢، ص ٢٥٦.

(٤) الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل"، ١٩٩٨، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ص ١٦٦.

(٥) انظر عطوان، حسين، وصف البحر والنهر في الشعر العربي، ١٩٨٢، دار الجيل، بيروت، ط٢، ص ٨١-٨٣.

(٦) البحتري، ديوانه، ج١، ص ٤٥٣. سدكت: لزمت. أغباب السَرى: بعد سير الليل.

(٧) ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، ديوانه، تحقيق حسين نصار، ١٩٧٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج١، ص ٨٤. واهو: فعل أمر من "هوى"، بمعنى "أحب". إثناء: المصدر من أثنى، أي: مدح.

(٨) انظر العقاد عباس محمود، ابن الرومي، حياته من شعره، ١٩٨٤، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ص ٢٤٩.

(٩) المرجع نفسه، ص ١٦٦ - ١٦٧.

(١٠) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ١٩٨٧، دار العودة، بيروت، ص ٤٥١.

(١١) ابـن الرومـي، ديوانـه، ج١، ص ٢١٦ - ٢١٧. طوانـي: أهزلنـي. واقـب: مستكنَ. المضعوف: الضعيف.طاميا: زاخرا. المذانب: جمع مذنب، وهو مسيل الماء إلى الوادي.

(١٢) العقاد، ابن الرومي، ص ١١٠.

(١٣) المرجع نفسه، ص ١١٠.

(١٤) انظر الغانمي، سعيد، منطق الكشف الشعري، ص ٨٦.

(١٥) كرومبي، لاسل آبر، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمـد عـوض محمـد، ١٩٤٤، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ص ٣٨.

(١٦) النطـافي، ابـو فـراس، حركـات الـروي فـي الشعـر العربـي، مجلـة أبحـاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٥، ص٥٠.

(١٧) انظر العقاد، ابن الرومي، ص ٩٩.

(١٨) انظر المرجع نفسه، ص ٤٩.

(١٩) حمـدان، ابتسـام احمـد، الأسـس الجماليـة للإيقـاع البلاغـي فـي العصـر العباسـي، مراجعة أحمد عبدالله فرهـود، ١٩٩٧، دار القلـم العربـي، ط١، ص ١٠٧.

(٢٠) البحتري، ديوانه، ج٢، ص ١٠١٥. السيراء: برود مخططة مذهبة، اليمنة: البرد اليمني. منسجم: هاطل.

(٢١) جيرو، بيير، علـم الدلالـة، ترجمـة منـذر عيـاشي، تقديـم مـازن الوعـر، ١٩٩٢، دمشق، دار طلاس للدراسـات والترجمة والنشـر، ص ٩٩، وانظـر عيـاشي، منـذر، اللسـانيات والدلالـة "الكلمـة"، ١٩٩٦، مركـز الإنمـاء الحضـاري - حلـب، ط١، ص ٦٧. فقـد ذكـر أنَ الـدال القصـد إنمَـا هـو النص المتضمن لخطاب المتكلم، وليس الكلمة بوصفها إشارة مفردة.

(٢٢) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ١٩٨٠، إربد، ط١، ص ٤٤-٤٥.

(٢٣) البحتري، ديوانه، ج٢، ص ١٢١٨.

(٢٤) المصدر نفسه، ج١، ص ٨٨١.

(٢٥) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب المحيط، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، ١٩٧٠، بيروت، خضل.

(٢٦) البحتري، ديوانه، ج١، ص ٥٨١.

(٢٧) الطبري، ابو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر، ط٢، ج٨، ص ٨٩.

(٢٨) عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، ١٩٩٧، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ص ٧٩.

(٢٩) البحتري، ديوانه، ج٢، ص ٧٨٦. واهي الخروق: سيال لا يمسك ماء.

(٣٠) الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق سليمان سليم البواب، ١٩٨٤، منشورات دار الحكمة، دمشق، ص ٢٩٧.

(٣١) المصدر نفسه، ص ٢٩٤.

(٣٢) عياد، شكري، الرؤيا المقيدة، ١٩٧٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٥١، وانظر شريم، جوزيف، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٢، العدد ٣، ٤، يناير، ابريل، ١٩٩٤، ص ٩٨.

(٣٣) البحتري،ديوانه، ج١، ص ٤٨٥.

(٣٤) المصدر نفسه، ج٢، ص ١١١٣. قصر يسير: لأنه على ظهر سفينة، فهو سيار بما عليه. القاطول: نهر متفرع عن دجلة. السوام: الذاهبة على وجهها حيث تشاء. بحر السماحة الطامي: عنى به الممدوح المتوكل.

(٣٥) الدميري، كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى، حياة الحيوان الكبرى، اعتنى بتصحيحه عبداللطيف سامر بيتية، ١٩٩٥، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ج١، ص ١٠٦.

(٣٦) المصدر نفسه، ج١، ص ٣١٩.

(٣٧) ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، ١٩٨٣، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ص ١٣٨.

(٣٨) العقاد، ابن الرومي، ص ٢٥٨.

(٣٩) البحتري، ديوانه، ج٢، ص ٤٨٩. الشأو: الغاية. اللجين: الفضة. ربعي: دياري. تسامى: ترتفع. الحبك: الطرائق في الرمل. يتكفا: يتمايل. تبك: تبكي.

(٤٠) انظر الوقيان، خليفة، شعر البحتري (دراسة فنية)، ١٩٨٥، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ص ١٦٤.

(٤١) انظر عبدالرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ١٩٧٦، مكتبة الأقصى - عمان، ص ٨٥. وانظر ابو سويلم، أنور، مظاهر من الحضارة والمعتقد في الشعر الجاهلي، ١٩٩١، دار عمار، ص ٥٧، فقد ذكر ابو سويلم ان النخل كان مقدسا؛ لأنه من رموز الخصوبة والأنوثة.

(٤٢) انظر عبدالحكيم، شوقي، موسوعة الفلكور والأساطير، ١٩٨٢، دار العودة، بيروت، ص ٦٦٧. فقد ذكر ان الناس كانوا يزينون أشجار النخيل بأزياء نسائية ملونة في أيام الطرح والتلقيح في فصل الربيع.

(٤٣) ريد، هربرت، معنى الفن، ترجمة سامي خشبة ومصطفى حبيب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٨٠.

(٤٤) ابن رشيق، القيرواني، أبو علي الحسن الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، ١٩٨١، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط٥، ج١، ص ١٣٠.

(٤٥) البحتري، ديوانه، ج٢، ص ٦٢٦. المسوس: الصافي.

(٤٦) الدوري، عبدالعزيز، دراسات في العصور العباسية المتأخرة، ١٩٤٥، مطبعة السريان، بغداد، ص ٤٦، وعطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ١٩٨٢، دار الجيل، بيروت، ط١، ص ١٤٥.

(٤٧) البحتري، ديوانه، ج٢، ص ١١٣٦، الطامي: الممتلئ.

(٤٨) ابن الرومي، ديوانه، ج٢، ص ٦٠٥. غاشية: غطاء. الريث: الإبطاء. النسيات: جمع سالم، مفرده نسية، وأصلها نسيئة. النقود: جمع نقد، وهو خلاف النسيئة..

(٤٩) انظر، العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص ٧٥-٨١.

(٥٠) كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، ١٩٤٧، دار الفكر العربي بمصر، ص ٤٩.

(٥١) المرجع نفسه، ص ٨، وانظر الرباعي، عبدالقادر، الصورة في النقد الشعري، ١٩٩٥، مكتبة الكتاني، إربد، ط٢، ص ٨٧.

(٥٢) ابن الرومي، ديوانه، ج٤، ص ١٥٦٥. الغفف: جمغ غفه، وهي البلغة التي يتقوت بها الإنسان. السعف: النخيل.

(٥٣) انظر حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ٢٢٦.

(٥٤) انظر العقاد، ابن الرومي، ص ١٣٨.

(٥٥) ابن الرومي، ديوانه، ج٥، ص ١٩٠٨، ولم أورد الأبيات التي سبقت هذا البيت، لأن فيها فحشا، فاكتفيت بالصورة التي تمثلت هنا. القوابل: جمع قابلة، وهي القائمة علىالتوليد.

(٥٦) الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل"، ١٩٩٨، المؤسسة العربية للدراسات، ط١، ص ٣٥. وانظر إيزر، فولفجانج، عمليات القراءة مقاربة ظاهراتية، ترجمة علي عفيفي مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ٤، ج٢، ١٩٩٨، ص ٣٤٤. فقد ذكر أن التقاء النص والقارئ هو ما يأتي بالعمل الأدبي إلى الوجود.

(٥٧) ابن الرومي، ديوانه، ج٤، ص ١٥٤٩.

(٥٨) الكتاني، محمد، التاريخ للأدب العربي، تساؤلات ومواقف، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٩١، ص ٨٥.

(٥٩) البحتري، ديوانه، ج١، ص ٤٤٥. ساور: واثب. جرية النهر: سيلانه. البدر: مفردها البدرة، وهي المال العظيم.

(٦٠) المصدر نفسه، ج٢، ص ٨٥٧-٨٥٨. سيحان: نهر بالثغور قرب انطاكية. الحجرات: النواحي.

(٦١) الغذامي، عبدالله، المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف)، ١٩٩٤، المركز الثقافي العربي، ط١، ص ٦٢.

(٦٢) البحتري، ديوانه، ج١، ص ٤٩١.

(٦٣) انظر ناصف، مصطفى، دراسة الأدب العربي، ص ٢١١.

(٦٤) حرب، علي، نقد النص، ١٩٩٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص ٢٢.

(٦٥) ابن الرومي، ديوانه، ج٥، ص ٢٠١٦. كفكفته: اعترضته. طما: ارتفع. آذيّه: موجه.

(٦٦) انظر ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط٢، ص ٣١٧.

(٦٧) البحتري، ديوانه، ج٢، ص ١٢٨١. مغانيها: ديارها.

(٦٨) مرعشلي، نديم، البحتري، ١٩٨٧، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط٢، ص ٢١٤.

(٦٩) البحتري، ديوانه، ج١، ص ٢٨٤.

(٧٠) احمد، محمد فتوح، جدليات النص، مجلة علم الفكر، المجلد ٢٢، العدد ٣، ٤، يناير، ابريل، ١٩٩٤، ص ٤٥.

(٧١) البحتري، ديوانه، ج١، ص ٥٦١.

(٧٢) انظر المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها (الحاشية).

(٧٣) باشلار، جاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ص ٣٧-٣٨.

(٧٤) المرجع نفسه، ص ٤٠.

(٧٥) البحتري، ديوانه، ج١، ص ٢٠٣. المراق: مفردها المارق، وهو الخارج على طاعة الخليفة. ابدت: أعطت كلا نصيبه.

(٧٦) انظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها (الحاشية).

(٧٧) بشر، كمال محمد، الأصوات العربية، ١٩٨٧، مكتبة الشباب، القاهرة، ص ١٠٢.

(٧٨) المصدر نفسه، ج٢، ص ٦٤١. خليفة الخصيان والنسناس: يهجو الأمين بحبه للخصيان والقرود. كوثر وبيدون وفرناس: من غلمان الأمين. ديماس: سجن في واسط.

(٧٩) شبلنر، برند، علم اللغة والدراسات الأدبية والبلاغة وعلم اللغة النصي، ترجمة محمود جاد الرب، ١٩٨٧، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ص ٨٠.

(٨٠) ابن الرومي، ديوانه، ج٢، ص ٤٨٤. أتى عليه: أهلكه. الحيتان: السمك.

(٨١) انظر العقاد، ابن الرومي، حياته من شعره، ص ٨٥.

(٨٢) انظر المعري، ابو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان، رسالة الغفران، تحقيق وشرح عائشة عبدالرحمن "بنت الشاطئ"، دار المعارف بمصر، ط٩، ص ٤٧٨.

(٨٣) ابن الرومي، ديوانه، ج٢، ص ٧٠٢-٧٠٣. الظهارة من الشيء: خلاف البطانة. نشَت اللحمة: قطرت ماء. السفود: حديدة يشوى عليها اللحم. السَربال: الثوب، وأراد جلد الشبوط.

(٨٤) الآلوسي، محمود شكري، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، عني بشرحه وضبطه محمد بهجة الأثري، منشورات أمين دمج، بيروت، ودار الشرق العربي، بيروت، ج٣، ص ١٤.

(٨٥) ابن الرومي، ديوانه، ج٥، ص ١٨١١. بنات دجلة: كناية عن الأسماك. الفناء: الساحة والديار. تفرى: تذبح. الشكك: الطعنات النافذة. العكك: ظروف السمن من الجلد، جمع عكة. التكك: جمع تكة، وهي رباط السروال.

(٨٦) العقاد، ابن الرومي، ص ١٠٧.

(٨٧) انظر المرجع نفسه، ص ١٠٤.

(٨٨) عطوان، حسين، وصف البحر والنهر في الشعر العربي، ص ٨٧-٩٣.

(٨٩) جويتو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ١٩٦٥، دمشق، ط٢، ص ٩٠.

(٩٠) التطاوي، عبدالله، القصيدة العباسية "قضايا واتجاهات"، مكتبة غريب، ص ٩٢.





صورة المغنيات في شعر ابن الرومي*

كانت مجالس الغناء شائعة في العصر العباسي، ولا غرو في ذلك، فالغناء والموسيقى من الفنون الجميلة التي تغذي مشاعر الإنسان وأحاسيسه الجمالية في جميع العصور، قال بعضهم: "والغناء من أكبر اللذات، وأسر للنفس من جميع الشهوات...وله مع النبيذ تعاون على الحزن الماد للبدن، يحدثان له نشاطا، ويفرجان الكرب[١]"

ومن الجدير ذكره أن مجالس الشراب والغناء كانت تعقد عند بعض الخلفاء، فقد روي أن "إبراهيم بن المهدي كان يتهتك بالغناء ويشرب النبيذ بحضرة المأمون، ويخرج من عنده ثملا مع المغنين، وكان إبراهيم من أعلم الناس بالنغم والوتر والإيقاعات، وأطبعهم في الغناء، وأحسنهم صوتا، وهو من المعدودين في طيب الصوت[٢]".

ففنون الغناء شاعت منذ مطلع العصر العباسي، ففي الكوفة، مثلا، لم ترتفع موجة الغناء والموسيقى إلا في أوائل العصر العباسي[٣].

وتحدثنا المصادر عن سلوك بعض المبتذلين في مجالس اللهو، فقد كانوا يطربون طربا صاخبا، فمنهم من يشق إزاره، ومن يضرب بنفسه الأرض، ومن يحملق بعينيه، ومن يستغيث، ومن يحوقل..[٤]

---

* نشر في مجلة أبحاث اليرموك التي تصدر عن جامعة اليرموك، المجلد ١٨، العدد ٢، ٢٠٠٠.

وفي هذه المحال العامة للمغنيات، كان يتردد عليها الناس للسماع، ولم يتحرج منها حتى بعض العلماء والأدباء والقضاة والأعيان والصوفية[٥]

وقد كانت هنالك أسباب دعت إلى انتشار الشراب والغناء، وذلك بسبب كثرة الجواري والقيان في العصر العباسي لا سيما في القرنين الثالث والرابع الهجريين، فقد استكثر الخلفاء والأغنياء منهن كثرة مفرطة، فقد ذكر أن القاهر كان له جوار كثيرات قدهن واحد، إذا رأيتهن، حسبتهن الغلمان بالقراطق والأقبية والطرر والأقفية ومناطق الذهب والفضة[٦]".

وقد ذكر التوحيدي أنه أحصى في حي واحد، هو حي الكرخ، أربعمائة وستين جارية من القيان، هذا غير ما خفي عليه، وند عن حصره، ويضيف إلى ذلك مائة وعشرين حرة وخمسة وتسعين من الغلمان[٧]. إلى جانب ما صارت إليه الدولة العباسية من الاستقرار والأمن، ولما كان يدخل في خزائنها من باهظ الأموال التي تجبى من الخراج،...وإلى تلون الحياة الاجتماعية بألوان المدنية المشرقة في جميع جوانبها، تلك الحياة التي لم يألفها العربي في صحرائه المجدبة والتي بهرته وفتنته[٨].

ومما يستحق الذكر أن نهر الغناء الحجازي، الذي كان يسير نحو الشمال، اتجه إلى الشرق - في العصر العباسي- حيث العراق ومدنه الكبيرة: البصرة والكوفة ثم بغداد. وكان للرافد الكبير رافد مكة أثر واسع في هذا التحول وما طوي فيه من نهضة فنية كبيرة للغناء والموسيقى في العراق. ولا يكاد يعيش في مكة مغن مشهور إلى العصر العباسي إلا ونراه هناك[٩].

فمجالس الغناء كانت عامرة، في العصر العباسي، ولذا؛ فمن الطبيعي أن يتأثر الشعراء بهذه المجالس، وأن تبدو صور المغنيات عند الشعراء العباسيين، ومنهم ابن الرومي؛ "فقد وصف الغناء وبرع فيه وتعلق به"[١٠]. فبدت صورة المغنيات جلية في شعره، وبرزت أوصافهن. وقد جاءت بعض هذه الأوصاف في مديحه لهن، كما ظهر بعضها في أثناء هجائه لهن؛ ولذا يمكن أن نقسم شعره في المغنيات إلى قسمين:

أ. مديح المغنيات:

وصف ابن الرومي جمال المغنيات الطبيعي، وقد مدح بعضهن بالصفات الحسية والمعنوية، فمن حيث الصفات الحسية: وصف الوجه، كقوله في "وحيد" المغنية:

وزهـــاها من فرعها ومن الخد دين ذاك الســـواد والتوريد

أوقـــد الحســن ناره من وحيد فوق خد ما شـــانه تخـــديد

فهـــــي برد بخـدها وسلام وهي للعاشـــقين جهـــد جهيد[11]

فخدها أحمر مورد وكأن نارا أوقدت فيه؛ فهو أملس صاف ليس فيه تجعد، ووحيد برد وسلام بهذه الخدود النضرة الحمراء التي تفتن العاشقين.

ومن الملاحظ أن الشاعر تأثر بالقرآن الكريم في البيت الأخير؛ فقد نظر فيه إلى الآية الكريمة التي تصور النار التي ألقي فيها سيدنا إبراهيم: "وقلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم"[12].

والوجه المونق النضر هو الذي ينال إعجابه، قال:

غنـــاء ووجه مونقان كلاهما يهيلان جولى ذي الحجي المتماسك[13]

ومدح مغنية اسمها "دريرة"؛ فبين أنها جميلة وضاءة، تضيء نجوم الليل؛ لشدة جمال وجهها وإشراقه، قال:

تضيء نجوم الليل في الليل وحده وليس لها ضوء إذا الصبح نورا[14]

وظف الشاعر الصورة الضوئية، في البيت السابق، كما واءم بين لغته ومعانيه، فاستخدم حرف الجر (في) ليفيد معنى الظرفية، فالضياء كان في جوف الليل، واستخدم جملة: "نوّرا"؛ فالتشديد وانتهاء اللفظة بالألف، يجسد بروز الصباح وتألقه.

ولنلاحظ أن الشاعر بدأ البيت بجملة فعلية، فعلها متعد؛ لأن الليل مظلم - حتى لو كانت هنالك نجوم - ولكن المغنية حولته إلى ضياء، بل أضاءت النجوم بفعل إشراقها وجمالها، كما اختتم البيت بجملة فعلية، فعلها لازم "نورا"؛ لأن الصباح ليس بحاجة إلى تنوير.

وأما العيون، فوصف عيني "دريرة" أيضا، بأنها ساحرة فاترة، قال:

وقد أوتيت عينين هاروت فيهما   وما روت، ما أدهى لقلب وأسحرا(١٥)

فاقتبس سحر هاروت من القرآن الكريم[١٦]، وسحر هاروت يضرب به المثل، وينسب إليه السحر دون صاحبه ماروت[١٧].

وقد جاء بالفعل "أوتيت" على صيغة المبني للمجهول؛ ليدلل على أن هذا الجمال في العينين، خارج عن إرادة الناس، وإنما هو من إرادته سبحانه وتعالى؛ فهو جمال طبيعي ليس للإنسان فيه يد.

ووصف نظرات إحدى المغنيات بالسهام القاتلة، هذه السهام التي تصيب القلوب فتدميها في وقت السلم، قال:

فتاة من الأتراك ترمي بأسهم   يصبن الحشا في السلم لا في المعارك[١٨]

فيتضح أن بعض المغنيات كن من الأعاجم، من الأتراك وغيرهم.

والشاعر استمد صورته، في البيت السابق، من واقع عصره السياسي؛ فالأتراك كانوا يتسلطون على الدولة العباسية، ويتدخلون في شؤونها، وقد استولوا على مقاليد الحكم، منذ مقتل المتوكل، واستضعفوا الخلفاء؛ فكان الخليفة في أيديهم كالأسير إن شاؤوا أبقوه، وإن شاؤوا خلعوه، وإن شاؤوا قتلوه[١٩].

كما يدل البيت السابق على ان الغناء تأثر بالمؤثرات الأجنبية، إذ أن الاتصال بين العرب والأعاجم لا سيما الفرس كان وثيقا في العصر العباسي.

وللقدود نصيب من وصفه؛ فقد وصف قد مغنية اسمها "ظلوم"؛ فرسم لها صورة أنيقة؛ فهي فتاة ممشوقة القامة تشبه الغصن الرطب؛ بحيث تبعث السرور في القلب والعين، قال:

يا غصنا من لؤلؤ رطب فيه سرور العين والقلب[٢٠]

وهي صورة طريفة؛ فالغصن رطب، ولكنه "من لؤلؤ"، وهي صورة استمدها من بيئته وعصره، فهو يضفي بعض مظاهر الحضارة على وصفه.

ووصف قد إحدى المغنيات بأنه معتدل، كقوله:

تطامن عن قد الطوال قوامها وأربى على قد القصار الحواتك[٢١]

فهي ليست بالقامة الطويلة ولا القصيرة. وهذه هي صورة الشاعر الجسمية؛ فقد كان "أقرب إلى الطول أو طويلا غير مفرط، وكان شديد السخر بالقصار، شديد النكاية في هجائهم، وكذلك كان يهجو من في طوله إفراط"[٢٢].

وبدا اقتدار الشاعر الفني في استعمال أحرف الجر في البيت، فاستعمل (عن) في الصدر، لتدل على المجاوزة، حين تحدث عن " قد الطوال " في حين استعمل (على) في العجز، لتدل على الاستعلاء، حين تحدث عن "القصار" ولا ريب في أن " التجربة الشعرية العظيمة تتجلى بالضرورة في بنية لغوية عظيمة"[٢٣].

وأما قامة "وحيد" المغنية فهي:

غادة زانها من الغصن قد ومن الظبي مقلتان وجيد[٢٤]

فالتشبيه بالغصن لا يكون الا لقوام فيه طول.

ووصف خصر رقاصة بأنه دقيق ضامر، فقال:

أتيح لها في جسمها رفد رافد وإن نالها في خصرها نهك ناهك[٢٥]

والملاحظ أن الشاعر فصل بين الفعل وفاعله (أو نائبه) بمسافة؛ فقدم شبه الجملة (لها) على نائب الفاعل في الصدر، والمفعول به - الضمير - (نالها) في العجز، وفي هذا المسلك التعبيري إيحاء بأهمية المغنية لدى الشاعر.

ومن المعروف أن "قد الغصن ومقلتي الظبي وجيده هذه جميعا عناوين المرأة الجاهلية وملامحها(٢٦)"؛ فابن الرومي حافظ على النمط الجاهلي؛ لأنه نمط مثالي.

واستفز ابن الرومي لباس المغنيات فوصفه، من ذلك قوله في مغنية تركية:

إذا هي تغنت في الشفوف أضاءها سناها فشفت عن سبيكة سابك(٢٧)

ولبس الشفوف في أثناء الغناء، يدل على اعتناء المغنيات بلباسهن ومظهرهن، وهي أمور كانت معروفة منذ العصر الجاهلي؛ فقد كانت المغنيات "منعمات متأنقات يعنين بشئون ملبسهن وحليهن وطيبهن عناية غير مستغربة منهن، بل ربما كانت عناية لازمة لاكتمال الجو الفني وانسجام عناصره الثلاثة: جمال الصوت وعذوبة اللحن وفتنة الجسد، وصباحة الوجه، وأناقة الملبس، وائتلاف الزينة(٢٨)"

وفي العصر الأموي، غرقت النساء في فنون الزينة المختلفة، سواء في ملابسهن أو في حليهن، وقد تفننن في اتخاذ الثياب الرقيقة الشفافة.(٢٩)

ويبدو أن بعض المغنيات كن يضعن التاج على رؤوسهن في أثناء الغناء، كقوله في "دريرة":.

تلبس التـاج فالقيان لديها واضعـات لتاجها الأذقانا

تاج حسن يثنيه تاج من الإحـ ـسان تاجان طالما ملكانا(٣٠)

والشاعر استوحى صورته من عصره؛ فالخليفة كان يلبس التاج وحوله الجواري والخدم الذين يقومون على خدمته.

وكانت المغنيات يتخذن الحلي والجواهر زينة لهن، كقوله في "ظلوم":

هل حاكم عدل الحكـــو   مة منصف لي من ظلـــوم؟

باتت بظاهــرها وســـا   وس من حلى كالنجــــوم

وبباطني منهـــا وســـا   وس من هموم كالخصـــوم

كم بين وســواس الحلى   ي وبين وسواس الهمـــوم[٣١]

فابن الرومي يصف زينة المغنية، وهي الحلي، وقد جاءت الألفاظ موحية في التعبير عن الحلي؛ فاختار كلمة "وساوس"، بما تتضمنه من تكرار السينات التي تحكي صوت الحلي حين تغني المغنية وتحرك يديها وسائر أعضائها؛ فيسمع لقرع الحلي صوت، كما أتى بلفظة "وساوس" في البيت الثالث، -بمعنى الهموم- وهي أيضا، معبرة، إذ أن صوت السين مهموس، يلائم حالة الهواجس والمعاناة الداخلية.

ويبدو ان الشاعر، في النص، متأثر بالأوضاع السياسية في عصره، فلعله كان يفزع من الخلفاء؛ لأنه لم يستطع المثول بين أيديهم مادحاً بسبب تشيعه[٣٢]، ولذا، كان يستشعر الظلم لأنهم لم ينصفوه في عطاياهم ولم يهتموا به، كما أن كلمتي "وساوس" و " وسواس" اللتين كررهما أربع مرات، لهما علاقة بنفسيته الملأى بهذه الوساوس والهموم؛ فجاءت الألفاظ صدى لنفسيته؛ "فالشاعر - أي شاعر- مدفوع بضغط من الشعور المسيطر إلى إخراج ما بداخله من أشكال لغوية معبرة ومؤثرة وجميلة، وهو يستند في ذلك كله إلى إمكاناته الشخصية، وامتدادات خياله داخل موجودات عصره وأشيائه لتأليف ذلك القول"[٣٣].

وشيء آخر نلحظه، في الأبيات، هو أن الشاعر أكثر من التدوير[٣٤]؛ فلم يخل بيت منه، وللتدوير وظيفة؛ فهو "يسبغ على البيت المدور غنائية وليونة؛ لأنه يمده ويطيل نغماته[٣٥]"

واستأثر الصوت باهتمام ابن الرومي؛ لأنه الشيء الذي يميز المغنية؛ فيجلب انتباه السامع ويشده إليه، أو ينفر السامع منه، ويبعث الملل في النفوس.

قال ابن الرومي في "وحيد" المغنية:

تتغنـــى كأنهـــا لا تغني   من سكون الأوصال وهي تجيد

لا تراها هناك تجحـظ عين   لك منـــها ولا يـــدر وريد

من هدو وليس فيه انقـطاع   وشــــجو وما بـــه تبليد

مد في شــأو صوتها نفس كا   ف كأنفاس عاشــقيها مــديد

وأرق الـــدلال والغنج منـــه   وبراه الشـــجا فكاد يبيـــد

فتراه يمــوت طــورا ويحيا   مســـتلذا بسيطه والنشـيد

فيه وشـي وفيه حلي من النغـ   ـم مصوغ يختال فيه القصـــيد[٣٦]

فصوتها هادىء، ذو غنج، يعلو تارة، ويهبط أخرى؛ فيستريح له السامعون، ويهشون لسماعه، وهو يشبه أنفاس عاشقيها المديدة، بل إنها تغني كأنها لا تغني لسكون أوصالها.

ولا ريب في ان الرقة والهدوء والتأنق - سواء أكانت في الغناء أم في غيره - هي التي تلائم ذوق المجتمع العباسي الجديد.

وها هوذا يصف صوت ظلوم المغنية، فيقول:

ضــــربك في صوتك لا خارج   عن حده، والصوت في الضرب

كأنمـــا وقعهما في الحشـــا   وقع الحيـــا في الزمن الجـدب

فقـــت المغنين كمـــا فاقنـــا   كواكب الدنيـــا بنو وهــــب

حسنا وإحسانا قد اســـتجمعا   كلاهمـــا ذو مطلب صعـــــب[٣٧]

فصوتها وضربها على الآلة الموسيقية، لهما وقع في القلب، كوقع المطر في أيام الجدب؛ إذ يفرح به الناس، ويبتهجون بمقدمه، وقد فاقت "ظلوم" في أدائها المغنين الآخرين، ويشبه هذا التفوق بتفوق "بني وهب" على سائر الناس؛ فصوتها مؤثر ومثير.

ولعل لاختيار الشاعر كلمة " كواكب" علاقة بثقافته؛ " فقد كان علم النجوم من أروج العلوم الحديثة وأكثرها طلابا، لطرافته وموافقته أحوال الزمن وتقلباته وشيوع الحضارة الفارسية التي كان أهلها يعبدون الكواكب وينوطون بها مقادير الخير والشر وطوالع السعود والنحوس"(٣٨)

وتبدو الموسيقى الداخلية في النص، تلك الموسيقى التي نجمت عن انسجام الحروف واتساق الألفاظ؛ فقد توالى حرف الضاد والصاد في البيت الأول، والقاف في البيتين الثاني والثالث، والحاء والسين في البيت الأخير...ففي هذا التوالي بين هذه الأصوات موسيقى لفظية داخلية، فبرز جرس موسيقى، ونغم واضح، يلتذ له السمع.

فالموسيقى الحية الموحية الخالدة، هي التي تنبعث من تآلف الوزن والقافية وحروف اللفظ مع النغم الداخلي الذي يتضوع في أرجاء النفس(٣٩)

ويقارن ابن الرومي، أحيانا، بين مغنيتين، في وصفه الصوت، كقوله يقارن بين "دريرة" -وهي مجيدة الغناء-، ونزهة- وهي رديئة الأداء-:

دريرة تجلب الطربا ونزهة تجلب الكربا

تغني هذه فيظل عنك الحزن قد عزبا

وتعوي هذه فتطيل منك الحزن والوصبا(٤٠)

فيمدح "دريرة" بأنها تبعث الطرب في النفس، وتطرد الأحزان عنها؛ لجمال صوتها، أما "نزهة"؛ فتجلب الهموم والأحزان جلبا؛ لاضطراب صوتها وخشونته الذي يشبه عواء الكلب، فيبعث الكآبة والضجر.

وقد جمعت الجمل، في البيت الأول، بين الاسمية والفعلية، تمثيلا لواقع الجمع بين الثابت والمتحول، في حين جاءت الجمل فعلية في البيتين الأخيرين، لتنتصر الحركة على السكون، ويستحيل النص إلى تحول مستمر وحركة دائبة، وهذا يدل على مدى التوتر والانفعال اللذين كان يعاني منهما الشاعر أثناء التعبير.

ونستنتج من الأبيات أن المغنية لم تكن تستقل بالغناء وحدها؛ بل كانت تشترك معها مغنية أخرى، وهي ظاهرة شهدها العصر الجاهلي "فكما كانت القينة أحيانا تستقل بالغناء وحدها، كانت كذلك، في أحيان أخرى، تشترك مع قينة أخرى ثانية، تجاوبها وتراجعها الغناء"[٤١]

وكانت المغنيات -في بعض الأحيان- يشاركن جميعا في الغناء، وكأنهن جوقة، كقوله:

وقيــــان كأنهـــا أمهـــات	عاطفات على بنيــــها حـــوان
مطفــلات وما حملــن جنينا	مرضعـــات ولسن ذات لبـــان
ملقمـات أطفـــالهن ثـــديا	ناهــــدات كأحسن الرمـــان
كل طفل يدعى بأســماء شتى	بين عود ومزهــــر وكـــران
أمـــه دهرها تترجم عنـــه	وهو بادي الغنى عن الترجمـان
غير أن ليس ينطق الدهــر إلا	بالتزام من أمــــه واحتضـــان
أوتي الحكـــم والبيان صبيـــا	مثل عيسى بن مريم ذي الحنان[٤٢]

وتبدو النزعة التصويرية التشخيصية في الأبيات، فيشبه الشاعر الآلات الموسيقية التي تحملها المغنيات - من عود ومزهر وكران - بالأطفال الذين يرضعون من أثدائهن، ويصور هذه الأثداء بالرمان، لكنها خالية من الحليب.

ويتخيل الشاعر هؤلاء الأطفال (الآلات) ذوي مقدرة على الكلام في مهدهم، كالمسيح بن مريم الذي أوتي البيان وهو صبي.

ولنلاحظ أن الشاعر وصف المغنيات بالعطف والحنان، وهذه الجوانب النفسية عاشها الشاعر ولاحظها في أمه من قبل، فقد كانت "أمه تقية صالحة رحيمة"(٤٣)؛ فظلت تلك الصورة قائمة في نفسه.

ونستشف من النص السابق أن المغنيات كن يستخدمن الآلات الموسيقية مع الغناء. واستخدام هذه الآلات كانت معروفة في العصر الجاهلي، إذ "لم تكن القيان يكتفين بالغناء وحده، وإنما كن يدعمن الصوت المجرد بآلات وأدوات يعزفن بها ويوقعن عليها، فيبلغن ما يردن من التأثير والإطراب(٤٤)"

وغير خاف أن الشاعر أكثر من أحرف المد في الأبيات السابقة، ولا سيما في القافية؛ ليبين صورة الغناء الهادئة التي يلتذ لها السمع، وتستريح النفوس.

فابن الرومي ذكر الآلات الموسيقية التي كانت تستخدم في الغناء، ومن ذلك قوله:

ورقاصة بالطبل والصنج كاعب   لها غنج مخناث وتكريه فاتك(٤٥)

ويدل البيت السابق على أن بعض الصناجلت أو الراقصات كن يرافقن المغنية في أثناء الغناء، أحيانا، في حين كانت بعض المغنيات هن مغنيات وعازفات معا في أحيان أخرى.

ومن الجدير ذكره أن أشهر آلات الموسيقى في العصر العباسي كانت: العود والطبل والدف أو الرق والصنج والمعزف والناي والطنبور والصفارة.(٤٦)وهي الآت كانت معروفة منذ العصر الجاهلي، فمنها الات وترية: كالعود والطنبور والمعزف والصنج(٤٧)، ومنها الآت ضرب "قرع" موسيقية: كالطبل والدف(٤٨)، وبعضها الآت نفخ خشبية: كالناي والصفارة(٤٩)

ورثى ابن الرومي بعض المغنيات -كقوله- من قصيدة طويلة -يرثي فيها "بستان" المغنية:

بســـتان يا حسرتا على زهـــر فيك من اللهـــــو بل على ثمـر

بسـتان لهفي لحسن وجهك والـ إحســـــــان صارا معا إلى العفر

بســـتان أضحى الفؤاد في ولـه يا نزهة الســــمع منه والبصر

بســـتان مامنك لا مرىء عوض من البســــــاتين لا ولا البشـر[٥٠]

إن الشاعر يبكي في هذه المغنية البهجة والمتعة واللذة التي كان يحرص عليها في هذه الحياة.

والشاعر في موقف رثاء، ولذا، اختار اللغة التي تعنى بالظلال النفسية والـدلالات الوجدانيـة وتجسـد المشـاعر الإنسـانية، كقولـه: " يـا حسـرتا" و "لهفي" و "أضحى الفؤاد في وله"، كما ان لفظة " الفؤاد" موحية؛ لأن الفؤاد يـرد للتعبير عـن الحـب، بعكـس "القلـب" - مثـلا- مكمـن كـل مشـاعر القـوة والضعف، ويرد في استخدام الشعراء للتعبير عن الشجاعة[٥١].

ولعل الشاعر يرمز بكلمة " زهر" - في البيت الأول - إلى "الزهرة"، وهي "ربة الجمال واللهو"[٥٢] في الأساطير القديمة.

وقد كرر ابن الرومي اسم "بستان" غير مرة، والتكرار -في الرثاء- يؤدي إلى التفجع والتوجع، قال ابن رشيق: "وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء؛ لمكان الفجيعة فيه، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع[٥٣]"

ونلاحظ أن النداء جاء، في مطالع الأبيات، شبيها بالصرخة التي تدوي في فضاء النص، ومن المعروف أن النداء أسلوب لغوي، ولكنه، هنا، جسد الألم والكبت والحرمان الذي يكتنف قلب الشاعر؛ فتحول النـداء إلى حالة انفعاليـة وجدانيـة[٥٤]. فاختيـار الشـاعر لهـذا الأسـلوب -النـداء- كـان صـدى لمشـاعره؛ "فعلم الأسلوب يقرر أن نمط القول يتأثر بالموقف[٥٥]"

وتستوقف الدارس هذه القصيدة -التي اخذت منها الأبيات السابقة- لسببين: أولا: لأن الشاعر لا يرثي فيها المرأة -الجسد بل المرأة الإلهام، المرأة الجمال، وثانيا: لأنها أطول مراثيه على الإطلاق واحفلها بمعاني التلهف والأسى، فقد بلغت خمسة وستين ومائة بيت -كاملة- على حين لم يلهمه موت زوجه إلا أبياتا قليلة لا تكاد تتجاوز أصابع اليدين(٥٦).

وللمغنيات تأثير في النفوسن كقوله في "دريرة":

أقول وقد قـال العذول فأكثـرا	ومل من الإكثار فيها فأقصـرا
دريرة منـي بالمكان الذي بـه	حياتي، فدع عنك الملام المكررا
جرى حبهـا مني مجاري ريقها	وألحاظها ثم اكتفى فتحيـرا
فيالك من جـار مع الروح ساكن	مساكنها في مأمن أن ينفـرا
وكيف سلو القلب عنها وقد غدا	لها كل قلب سخرته مسخـرا(٥٧)

فالشاعر قد اصطنع أسلوب الحوار بينه وبين العذول -في البيت الأول- مما أضفى رشاقة وواقعية.

ولفظة "العذول" من الألفاظ القديمة التي شاعت في معجم الجاهليين، ولعل ابن الرومي جاء بمثل هذه التعبيرات التراثية؛ لأن الأخذ عن القدماء، والتأسي بهم، كان أمرا محببا، بل إن علماء اللغة كانوا يقفون للشعراء العباسيين بالمرصاد، يطلبون إليهم توخي القديم، والاهتداء به، فاستعمل الشاعر هذه التعبيرات؛ إرضاء للأذواق المتجهة إلى التراث، والمعتزة به، فضلا عن أن ثقافة الشعراء كانت تقوم على التشبع به -التراث-(٥٨)

وقال في مغنية اسمها "مظلومة":

مظلوم: ما أنت بمظلومـة	في حكم أهل الشرق والغرب
ما بال من عاداك في راحة	وما لمـن والاك في كـرب(٥٩)

وربما تعني لفظة " مظلومة" - بارتباطها بكلمة "حكم" في الشطر الثاني- في ذهن الشاعر الظلم الذي كان يحسه في مجتمعه ولدى الخلفاء، فالشاعر لم يستطع أن يأخذ حقوقه في عصره بالقياس إلى غيره من الشعراء الذين كان يتفوق عليهم تفوقا كبيرا؛ ولعلنا لم نبالغ في هذا التحليل " فالكلمة تحمل معنى واحدا - هو مدلولها الأول، في السياق النحوي العادي للغة، بينما الشعر بالضرورة يفترض تحول ذلك المعنى إلى إشارة تؤدي دلالة ثانية غير المعنى المباشر لها في الكلام العادي"[٦٠].

ومدح "وحيد"، فقال:

حسنها في العيون حسن وحيد   فلها في القلوب حب وحيد[٦١]

لقد قدم الشاعر الحسن " الحسي" الذي تلحظه العيون في الشطر الأول، لأنه من العناصر التي تترتب عليها المحبة التي تصل إلى القلوب.

ومن الواضح أن الشاعر يتغنى باسمها، لإعجابه بها.

ب. هجاء المغنيات:

كان ابن الرومي شاعرا هجاء، وكان يدرك أنه زعيم في فن الهجاء، فقد اعترف للبحتري مرة، فقال: "إياك والهجاء يا أبا عبادة؛ فليس من عملك، وهو من عملي[٦٢]"

ولعل كثرة هجائه تعود إلى تكوينه النفسي والجسماني؛ فقد كان "نحيلا بين العصبية في نحوله...وقد أدركته الشيخوخة الباكرة؛ فاعتل جسمه، وضعف نظره وسمعه، ولم يكن قط قوي البنية في شباب ولا شيخوخة[٦٣]"

فقد كان الرجل مفرط الطيرة، شديد الغلو فيها[٦٤]. وكان متشائما[٦٥]. ووصف بأن أدبه كان أكثر من عقله، وكان يتعاطى الفلسفة[٦٦].

ويذكر بعض المحدثين أنه كان مضطرب النفس، تظهر عليه أربعة أعراض، هي: الطيرة، والتشاؤم، والغرور، وسوء المخالقة للناس[٦٧].

كما أن الدافع لكثرة أهاجيه الاجتماعية والسياسية والفردية هو فقرة وحرمانه واضطهاده، وكأنه يريد أن يفجر ثورة تنصفه.[٦٨]

فابن الرومي كان محبا للحياة أشد الحب، وهو في الوقت نفسه مبغض للأحياء، قبيح الرأي فيهم، يتبرم بهم أشد التبرم ويود لو استطاع أن يتخلص منهم[٦٩]. فكان مصابا بتوهم الاضطهاد واقعا عليه من الناس ومن الطبيعة نفسها[٧٠].

من هنا نقول: إن ابن الرومي كان مهيأ لفن الهجاء، والبراعة فيه؛ فليس بغريب أن يهجو كثيرا من المغنيات وبخاصة أن بعضهن -من القيان- كن غير عفيفات، قال الجاحظ: "وكيف تسلم القينة من الفتنة، أو يمكنها أن تكون عفيفة، وإنما تكتسب الأهواء، وتتعلم الألسن والأخلاق بالمنشأ، وهي تنشأ من لدن مولدها إلى أوان وفاتها، بما يصد عن ذكر الله من لهو الحديث، وصنوف اللعب والأخانيث، وبين الخلعاء والمجان، ومن لا يسمع منه كلمة جد، ولا يرجع منه إلى ثقة ولا دين ولا صيانة مروة[٧١]".

فربما كان دافع ابن الرومي إلى الأحكام القاسية على المرأة -في عصره- شيوع دور القيان ببغداد، وأن كثيرات من الجواري لم تكن سيرتهن حسنة[٧٢].

كما أن بعض المغنين والمغنيات كانوا يدعون حذق الغناء، والبراعة فيه؛ دون أن يتقنوا صنعته، أو أن يوفقوا إلى أدائه. وهو يقف في هذا الشأن موقف المدافع عن القيمة الإنسانية المتمثلة في فن الغناء.[٧٣]

وقد هجا ابن الرومي المغنيات، مبرزا الصفات الحسية، كقوله يهجو مغنية اسمها "شنطف" من أرجوزة قال فيها، واصفا وجهها:

وجهك يا شنطف هول المطلع

يأخذني منه انتفاض وفــــزع

ويطلـــع النحس به إذا طـلع[٧٤]

فالشاعر عمد إلى الهجاء الساخر، فالتقط بعض العيوب الجسدية، فأبرزها للناظر، فالمرء ينتفض من وجهها ويفزع حين يراه، وهو وجه نحس.

وإذا انعمنا النظر في النص، نجده ذا علاقة بنفسية الشاعر؛ فالنحس من الظواهر التي كان ابن الرومي يؤمن بها، فأضفاها على تلك المغنية، وقد كان للعصر، أيضا، أثر في شيوع هذه الآفة؛ فقد كان أصح الأصحاء في عصره يصدق الطوالع ويؤمن بالسعد والتفاؤل والتشاؤم[٧٥].

وهو ينفر من الوجه القاحل اليابس كقوله في "كنيزة" المغنية:

تبدو بوجه قحل يابـــــس   قد نزعت من صحنه البهجه[٧٦]

وهو وجه قد ذهبت بهجته ورواؤه.

ويصف وجه "شنطف" بوجه "مسلولة"؛ دلالة على شحوبه وضعفه وذهاب نضارته، قال:

ماذا يرى في وجه مسلولة   لا رفع الله لها سقطـــه[٧٧]

ويصفه، أحيانا، بأنه "صفيق" ينم عن خزي، قال:

ما أصفق الوجه الذي أعطيت   ساق إليه الخزي أنواعـــه[٧٨]

ويهجو "كنيزة" واصفا وجهها، فيقول:

وجهها الأغثر المجدر يحكي   جعس أمس أصاب أعلاه طش

جدري ما شانها وهو شين   كل أثـــر في ذلك نقـــش[٧٩]

فوجهها قبيح في الأصل، فجاء الجدري ببثوره؛ ليزيدها قبحا وبشاعة؛ حتى صار ذلك الجدري كالنقش المرسوم عليه.

إن ابن الرومي كان بشع الخلقة، وكان يستشعر نقصا في شخصيته، ولذا، أجاد في هجائه في النصوص السابقة؛ لأنه أكثر الناس إحساسا بالعيوب التي يسقطها على غيره.

ونالت العيون حظا من هجائه، كقوله يصف عين "شنطف":

حوصاء خوصاء ذات عين زرقاء في زرقة المضيره[٨٠]

فيسقط على المغنية صفات قبيحة؛ فعينها حوصاء ضيقة، وخوصاء غائرة، وهي عين زرقاء تشبه زرقة المضيرة. وفي تشبيه الشاعر زرقة العيون بالمضيرة معنى مبتكر -كما نرى- إذ لم نألف الشعراء القدماء يعمدون إلى هذه الصورة؛ فقد عرف ابن الرومي باختراعاته، بل كان أكثر الشعراء اختراعا في معانيه[٨١]. وهي صورة نابعة من نفسيته؛ فقد كان "منهوما في المآكل، وهي التي قتلته[٨٢]"، إلى جانب ان زرقة العيون كانت مكروهة عند العرب، لكونها من ملامح الشر.

ومن الصفات السلبية التي يبرزها في المغنيات نحول الساقين، كقوله في مغنية:

جفت هامة منها ودقق ساقها فما صلحت إلا لبنجقها ملوى[٨٣]

والساق الدقيقة الناحلة من الصفات التي لا تحبها العرب في المرأة، بل تحب المرأة السمينة. والطريف أن الشاعر نفسه كان نحيل الجسم، فأسقط هذه الصفة على المغنية.

ولنلاحظ كيف وصف الرأس، حين هجا "شنطف"، فقال:

كأن الرأس منها لم يركب تحته عنق

وتخضب رأسها والوجـ ـه يشهد أنها خلق[٨٤]

فيرسم صورة كاريكاتورية مضحكة "لشنطف"، فيصور رأسها متصلا بجسدها دون عنق، وهي تستعين بالخضاب؛ كي تغطي على بشاعتها

وشيخوختها؛ لتخفي الشيب، علامة الكبر وعلو السن، لكن وجهها القبيح يفضحها ويشهد بأنها عجوز قد أكل الدهر عليها وشرب، "فأهاجيه الفكاهية، كان في أكثرها مصورا"[85]

وقال يصف رأس شنطف، أيضا،:

والرأس فيه قزع من القرع[86]

فهو رأس أصلع فيه شعر خفيف، وهو مليء بالقرع، وهي صورة فيها البشاعة والقبح؛ إذ أن الصلع ليس من علامات النساء وغير معهود فيهن.

وابن الرومي كان أصلع الرأس، يخاف هذا الصلع ويخفيه، وكان لا يرى في مكان إلا لابسا عمامة[87]، فأسقط ما كان يفزع منه على هذه المغنية.

ويصف "شنطف" بأنها قصيرة القامة وهي حدباء، قال:

دحداحة الخلقة حدباؤها   قامتها قامة فقاعه

قصيرة القامة مقصوعة   للقمل فوق الطبل قصاعه[88]

ولفظة "دحداحة" تعني المرأة القصيرة، غليظة البطن، والمستديرة الململمة السمينة[89].

وقد جاءت الكلمة - بهذا التركيب الصوتي؛ لتعبر عن المعنى وتمثله وتوحي به في آن معا، عن طريق مقاطعها المتشابهة، وتجاذب حروفها.

ويشبه "شنطف" بالعقرب في لونها الأخضر والأصفر، كما يشبهها بالحية الرقطاء؛ فهي نمشاء، أما فمها، فواسع لا يرنو إليه إلا من به لوثة في عقله أو خلل في سلوكه، وأنفها طويل لو قدر أن يكون لشاعرنا، لقطع منه قطة، قال:

خضراء كالعقرب في صفرة   نمشاء كالحية في رقطه

قمعية ذات فم واسع   يصبو إليه من به ثلطه

أقسـمت لو كان لي أنفهـا قططت من خرطومه قطـه[٩٠]

والشـاعر كـان مصاباً بخلـل فـي طريقـة تفكيره وسلوكه، فجـاءت الفكـرة منسجمة مع واقعه النفسي.

ووصف أنفها، فقال:

يسيل من أنفها مخـاط في بعضه للذباب ميره[٩١]

فيسيل من أنفهـا مخـاط يتهالك عليـه الذبـاب، وهـي صورة منفـرة تبعـث الاشمئزاز في النفس.

ويبسـط لسـانه فـي هجـاء "شـنطف"، أيضـا؛ فيصـف لونهـا، قـائلا مـن أرجوزة:

يا ويح أثوابك لوقد تنتـزع

لنزعت عن برص وعن لمع[٩٢]

فإذا انتزعت ثيابها، فإن تحتها جسدا يلمع فيه البرص -وهذا ما تكرهه العرب-.

وفي استعماله صيغة المبني للمجهول "تنتزع" إيحاء بأن تلك المغنية لا تريد أن تكشف عن عيوبها الجسدية، وإنما تحاول أن تخفيها عـن النـاظرين؛ لإحساسها بتلك العيوب وتأثيرها، شأنها شأن الشـاعر نفسه الـذي كـان يخفـي صلعه وشيبه.

فمن الواضح أن الهجاء عند ابن الرومي كـان يتخذ لونين - على حد قول شوقي ضيف- لونا قاتما كله إقذاع وسب وهتك للأعراض...ولونـا زاهيـا ينحو فيه منحى السخرية والإضحاك، وهو اللون الأهم فـي هجائـه؛ لأن اللـون السابق كثيرا ما نجده عند سابقيه ومعاصريه[٩٣].

وقال في مغنية اسمها "شاغل":

رشت بخيلانها فجلدتهـا منقوشة مثل جلد النمره[٩٤]

فيشبه جلدها المنقوش بجلد النمر؛ فهو جلد ليس صافيا

وشكل المغنية من الأمور التي وقف عندها ابن الرومي؛ فقال في إحدى المغنيات:

يتجافى عودها عن سخلة   أبدا في بطنها مرتكضه(٩٥)

فصور بطنها منتفخا وجسدها نحيلا، وهي صورة مضحكة؛ إذ إن انتفاخ البطن لا ينسجم مع نحول الجسم.

وقال في "شنطف":

شنطف يا عوزة السموات والـ   أرض وشمس النهار والقمـر

إن كان إبليس خالقــا بـــشرا   فأنت عندي من ذلك البشــر

صـــورك المارد اللعــين فأعـ   طتك يداه مقابح الصــــور(٩٦)

فيصورها بأنها ممن خلقهم الشيطان على شاكلته وهيئته؛ فهي قبيحة الصورة والمنظر.

وقد زرع اسم المغنية في مطلع البيت الأول، حاذفا حرف النداء (يا)، ليخاطبها دون حواجز أو مقدمات، فيصب عليها غضبه.

وطابع السخرية والفكاهة واضح في الأبيات "فابن الرومي قد غذى الهجاء بروح الملهاة اليونانية كما جاء مفهومها في كتاب الشعر لأرسطو؛ لأن العرب قد فهموا التراجيديا بمعنى المديح والكوميديا بمعنى الهجاء". كما يرى أحد الباحثين(٩٧).

ووصف ابن الرومي رائحة المغنيات؛ فقد كان يلح على وصف روائحهن - في أثناء الغناء- كقوله يهجو "كنيزة"، فيبين أن رائحتها تصدع الصفا، بل هي رائحة تشبه رائحة الموتى الذين ضمتهم القبور، ثم نبش عنهم، فتبدو أشد نتنا:

كنز اللــــه في كنيزة نتــــنا خالص النوع ليس مما يغش

بخر يصدع الصفا وخشــام وصنان، فإنما هـــي حـــش

فإذا ما تحـدثت أو تغنـــت طفقت أنف الندامـــى تحـش

ريحها وهي حية ريـح ميت بات في القبر ثم أبـداه نبش

تنفر الأنفس السـواكن منـها حيث تدنو فإنمـا هي وحش[٩٨]

ومن الجدير ذكره ان ابن الرومي كان مرهف الحس جدا، فكان أهون مـس يهيـج أعصابـه، ويسـتفز خلقـه، بـل كـانت الرائحـة إذا قويـت تؤذيـه وتصدعه[٩٩]، ولذا ألح على وصف الرائحة.

وتستوقفنا الجملة الشرطية في البيت الثالث، فقد جاء جواب الشرط "طفقت" قريبا من فعل الشرط، "تحدثت أو تغنت"، فضلا عن أن الفعل "طفق" من أفعال الشروع، فالمغنية إذا باشرت الحديث، تفوح رائحة فمها فورا، فتؤذي أنوف الحضور، أما كلمة "ميت" - بتسكين الياء- فتعني من مات حقيقة، وقد تحالف حرف العطف "ثم" - الذي يفيد التراخي في الزمن- مع كلمة "ميت" في إبراز المعنى الذي يرمي إليه الشاعر؛ فالميت إذا مكث مدة في القبر، ثم نبش عنه تفوح رائحته بصورة أشد.

ويلفت النظر استعماله لفظة "الندامى" -في البيت الثالث-؛ فهي تدل على أن مجالس الغناء كان يرافقها شرب الخمرة، ولا عجب في ذلك؛ فقد قيل قديما: "لا يصلح الغناء إلا بشرب النبيذ[١٠٠]"، وقد كانت القيان في العصر الجاهلي يقمن بأعمال ثلاثة: فهن يغنين ويعزفن ويسقين الخمر[١٠١].

وربما ظلت هذه العادة مستمرة في العصر العباسي.

والمبالغة واضحة في النص السابق، في هجائه "كنيزة"، وهو إنما يلجأ إليها -أحيانا- لتكون أكثر إيضاحا وقربا من أذواق العامة؛ لأن العوام تحب

المبالغة في كل شيء، وتتعلق بالأشياء الخرافية والحكايات الأسطورية والأعمال الخرافية، وهذه المبالغة عنده تؤدي بنا إلى الضحك". [١٠٢]

وقال في كنيزة أيضا:

قبلتــــه في جــوف فيــها ذرق باز من ناطف ممضــوغ

يــا لهـــا ريقــة لقد رشفتها من فم شدقم رحيب الفروغ

ريقـة لو تمـج مجا على الأفـ ـعى لباتت بليلـة المـلــدوغ

كرهة الريح تزهق النفس منها مرة الطعم فهي سـلح بدوغ [١٠٣]

وغير خاف ان الشاعر أكثر من المشتقات في الأبيات؛ فجاء بالفعل المتعدي "قبلته"، والمصدر "ذرق"، واسم الفاعل "ناطف"، واسم المفعول "ممضوغ" - في البيت الأول- والصفة المشبهة "رحيب" - في البيت الثاني- والمبني للمجهول "تمج"، والمفعول المطلق "مجا" - في البيت الثالث، وقد وظف ابن الرومي هذه المشتقات كي يتناول المعنى من جميع نواحيه.

ويستوقفنا، أيضا، استخدامه بعض الألفاظ، في الأبيات السابقة، كقوله: " دوغ" - في البيت الأخير، فهي تعني اللبن المخيض، وهي فارسية[١٠٤]

ووجه سهام هجائه إلى "شنطف"، فقال:

تنضح بالريق من كنيف حديثه في الأنـام سـيره

ذي نكهـة تورد المنـايا ليست على النفس باليسيره

وتحـت آباطها صنـان علاجه جعسـها ذريـره [١٠٥]

فرائحة فمها ونكهتها كريهة، ورائحة آباطها تشبه رائحة الصنان، وقوله: "تحت آباطها" استعمال شعبي -في البيت الثالث- والتعبيرات الشعبية ظاهرة شائعة في أشعاره التي وصف فيها المغنيات[١٠٦].

فابن الرومي كان شاعرا شعبيا يعرض علينا بغداد في حياتها المتواضعة وصورها الشعبية، فكان يصف المطاعم وحياة الناس وما يطعمونه ويلبسونه...ويعرض علينا صور طبقاتهم الدنيا من خبازين وحمالين وشوائين وشحاذين، ومن هنا تكثر في شعره ألفاظ العامة.(١٠٧)

ومن الطريف أن نجد ابن الرومي يهجو بعض المغنيات، فيصفهن بالقذارة، كقوله في "شاغل" المغنية:

أراحنا الله منك يا قذره ... فأنت عين الثقيلة الوضره

يا إخوتي: إن عيشة شغلت ... بشاغل حق عيشة كدره

بخراء، وقصاء، في مغابنها ... نتن مجيف، فكلها عذره

لا تغسل الدهر كفها قذرا ... فكفها طول دهرها غمره

تحرم الماء من نجاستها ... فهي -يد الدهر كله- ذفره(١٠٨)

إنه يدعوه -سبحانه- أن يريحه من هذه المغنية القذرة التي لا تعرف غسيل اليدين، ولا نظافة الجسد، حتى كأنها حرمت على نفسها الماء. ولنلاحظ أسلوب الخطاب في البيت الأول؛ فهو يخاطبها بكاف الخطاب، وكأنه يتمثلها أمامه؛ فيجلدها بهجائه، كما عمد إلى التقسيم في البيت الثالث، وكأنه يريد أن يزرع كل صفة زرعا في شخصيتها؛ فيتأنى في رسمها، وبخاصة أن هذه الصفات جاءت طويلة يضطر المرء إلى التمهل في نطقها، وذلك في قوله: "بخراء" و"وقصاء"، وهي صور تبعث على الضحك.

والظاهرة التي يمكن تسجيلها هي أن الشاعر أكثر في هجائه المغنيات من ذكر البخر ونتن الرائحة، "ومثل هذه المعاني المتهافتة السفسافة جرت الشاعر إلى أجواء من العفن والنتن والأسن، تضيق بها النفس، وتنفر منها الأذواق، إلى جانب افتقار هذا اللون من الهجاء إلى قدرة التأثير بالمتلقي وإثارة

أحاسيسه؛ مما يبدو على هذا الهجاء من الضعف في البناء اللفظي والإيحاء المعنوي" .[(١٠٩)]

وأما أن هذه المعاني المتهافتة جرت الشاعر إلى أجواء من العفن والنتن والأسن تنفر منها الأذواق، فهذا نوافق الباحث فيه، لكننا نختلف معه حول افتقار هذا الهجاء إلى قدرة التأثير في المتلقي وإثارة أحاسيسه، فنرى أن ابن الرومي استطاع -بهذا اللون- أن يؤثر في المتلقي، فيرسم صورا مضحكة للمغنية -كما أنه يستقي الألفاظ والعبارات الشعبية التي يبدو فيها شيء من التجديد والطرافة؛ فتجذب القارىء، وتثير أحاسيسه؛ لتتبع معانيه.

ونقع على وصف للباس بعض المغنيات، كقوله يهجو "شنطف":

وهي تختال بين برقع قبح   وقميص من الضنى والهزال[(١١٠)]

وحظي الصوت باهتمام ابن الرومي: فإذا لم يعجبه، هجا صاحبته هجاء مرا. وها هو ذا ينقض على قينة؛ فيصب عليها غضبه، فيقول:

قينة ملعونة من أجلها   رفض اللهو معا من رفضه

تضغط الصوت الذي تشدو به   غصة في حلقها معترضة

إذا غنت بدا في جيدها   كل عرق مثل بيت الأرضه

وتحيل الظاء ضادا، فإذا   هي قالت: عظة، قالت: عضه[(١١١)]

وللقينة في النص، دلالة اجتماعية، فهي تشير إلى طبقة الجواري والقيان اللواتي تسربن إلى المجتمع العربي، وغمرنه بالغناء والفساد وبضروب الانحراف والانحلال، وكن لا يحسن اللغة العربية؛ فيقلبن الحروف في نطقهن، لأنهن أعجميات.

وقد أثار البيت الثالث العقاد، فقال: "فلو أن ساخرا غير مطبوع على السخر، أراد هذا المعنى، لاختار كلمة غير "جيدها". للمبالغة في التقبيح والتشويه، ولكنك تنظر، فترى أصلح الكلمات في هذا الموضع، هي الكلمة التي

توهمك الحسن وتحضر لك، والمناقضة التامة بين الوهم والصورة المشهودة، فيستوي طرفا النكتة، ويبدو لنا الفرق المضحك بين الجيد والأرضه كما نضحك من الفرق الذي يبدو لنا إذا وقف القزم إلى جانب العملاق". [١١٢]

ويهجو مغنية، فيقول:

بت وبات الصبيـــان في أرق	من بحة لم تزل تفزعنـــــا
يبكون من خوفها ويسهرني	بكاؤهم، فالبلاء يجمعنـــا
نحتال للنـــوم كي يواتينـــا	بكل شيء وليس ينفعـــنا
لاحفظ اللـه تلك مسمـــعة	ما يكره السامعون تسمعنا[١١٣]

ويركز، هنا، على الصوت -شأنه في معظم أشعاره التي وصف فيها المغنيات- فهو صوت ثقيل موحش، يأرق الصبيان من بحته، ويفزعون لسماعه، فيسهرون، ويسهرون الشاعر ببكائهم، فهو عبثا يستطيع النوم، فليتوجه إليه - سبحانه- يدعوه أن لا يرعاها ولا يحفظها.

والفكرة في الأبيات السابقة -كما يبدو- استمدها من الحياة الشعبية؛ ففي العادة، يخوف الأطفال من الغول وغيره، ولكنهم، هنا، يخافون من صوت هذه المغنية التي أنزلها منزلة الغول أو الحيوان المخيف.

ونحن نعلم أن البحة في الصوت محببة، لكن ابن الرومي كان يؤول هذه البحة في الصوت تأويلا عكسيا يغاير المتعارف عليه من ارتياح السامع إلى البحة المستساغة في صوت المغنية". [١١٤]

فقد "كان القبح بصفة عامة موضع هجاء ابن الرومي سواء أكان قبح وجه أم قبح صوت؛ فهو ينشد الجمال ويذم كل ما لا يرقى إليه"[١١٥]

وقد أتى الشاعر بكلمة "مسمعة" -في البيت الأخير- وهي من أسماء المغنية[١١٦]، وقد وردت بهذا المعنى في الشعر الجاهلي، كقول الأعشى:

وشاهدنا الورد والياسمين والمسمعات بقصابها[117]

وكان ابن الرومي يستبشر خيرا حين تحجم بعض المغنيات عن الغناء، ويتشاءم بها إذا غنت؛ فيعد غناءها منعى وترحا، كقوله في "شنطف":

وإن سكوتها عندي لبشرى وإن غناءها عندي لمنعى

فقرطها بعقـــرب شهر زور إذا غنت وطوقها بأفــعى[118]

فهو يحقد على هذه المغنية، ويضمر لها العداوة، آية ذلك انتقاؤه هذه العقارب التي نسبها إلى "شهرزور"؛ إذ أن العقارب القاتلة تكون في موضعين: بشهر زور وقرى الأهواز.[119]

ولنلاحظ أن البيت الأول جاء خبريا، وقد امتلأ بأدوات التوكيد، من مثل: "إن"، و "اللام" اللتين كررهما الشاعر، وهو خبر ينتمي إلى الضرب الانكاري الذي يستعمل مع المخاطب الجاحد والمنكر[120] وكأن الشاعر يتخيل أحدا يناقشه ويجادله، فيؤكد له صحة ما يقول.

في حين جاء البيت الثاني إنشائيا، استثمر فيه الشاعر الأفعال الأمرية، دلالة على قوة انفعاله وتوتره، التي تعكس كرهه لهذه المغنية، ونفوره منها.

ويمطر "شنطف" بوابل من هجائه في قطعة أخرى، فيقول:

يا عجبا من شــنطف إنهـا أضحت تغني غير مرتاعه

ألق إليهـــا أذنا واستمــع أبرد ماغنته كراعــــــه

وأمـــــر لها ثم برومـيــة للرقص والإيقاع جماعه

رقاصة في البطــــن كـبادة موقعة في الرأس صفاعه

تعسا لها تعسا إذا ما عوت ونزعة للنفس نزاعـــــه[121]

ويبدو التوازي قائما -في الأبيات السابقة- على مستوى بنية الكلمة؛ فكلمة "كراعه" -في البيت الثاني- تتجاوب مع كلمة "جماعه" -في البيت الثالث، و"رقاصه" و"كباده" و"صفاعه" في البيت الرابع، و"نزاعه" في البيت الأخير، وعلى الرغم من أن لكل كلمة منها معنى يختلف عن معنى الكلمة الأخرى؛ فكلها تشترك في الصيغ التي توحي بالامتلأ والكثرة، وهي صيغ مبالغة تفيد التكثير، وكلها تعزز صفات سلبية في شخصية "شنطف"، كما أن هذه الكلمات تشكل نبرات موسيقية متوازية، وهذا من شأنه أن يمنح المعنى قوة وأن يرفد الإيقاع الموسيقي الداخلي...فالبنى الصرفية لا تظل خالية من مدلولات نفسية وإيقاعية، وإنما هي بنى متصلة بنفس المبدع ومحركة لنوازعه[١٢٢]

وقد بدا جليا أن "شنطف" كانت أكثر المغنيات نصيبا من هجاء ابن الرومي، فقد ورد ذكرها في نحو عشرين قصيدة، وقد صب عليها شواظا من ناره يلذعها لذعا ويكويها كيا؛ ذلك أنها كانت تضيق به، وتخشى محضره[١٢٣]، شأن أكثر من عرفوه، إلى جانب أن غناءها لم يكن ليقع من أذنه موقعا حسنا[١٢٤].

بل إن اسم "شنطف" نفسه يدل على صفات القبح، وهذا ما عبر عنه ابن الرومي، حين قال:

سـقطة ملطة شروخ ربوخ   شنطف صدق الذي سماها[١٢٥]

فالبيت السابق يشي بأن اسمها يدل على الذم والعيب.

وقد اختار الشاعر الألفاظ المتتابعة، وهي ذات وزن موسيقي واحد، فالبيت يزخر بالموسيقى الداخلية التي تلاعب بها الشاعر.

وكان ابن الرومي يشهد مجالس الغناء عند الأمراء والولاة، نستشف ذلك من قوله في مغنية اسمها "فهم":

كنت عند الأمير عيسى بن هارون   وفهـم وذاك في تمـوز

فتغنت فهـــــزني القر حتـــــى خلت أني في وسط برد العجوز[١٢٦]

فالظـاهر أن بعـض المغنيـات مــن الجــواري والقيــان كــن لــوزراء أو أمراء[١٢٧]، ولعل هذه المغنية (فهم) كانت إحداهن.

وكـان ابـن الرومـي يهجـو المغنيـات بالصفـات المعنويـة، كقولـه يهجـو "كنيزة":

وقينـــــة أبرد من ثلجــــــه تظل منها النفس في ضجه

ما أكذب المطنب في وصفها لاصــــــدق الله له لهجــــه[١٢٨]

فيصفها بالسماجة التي لا تستريح لها النفوس. وواضح أن قوله:" أبرد من ثلجه" عبارة عامية أخذها من الحياة اليومية

وقال في إحدى المغنيات:

لأنت شين القيان يا غنجه ذميمة القد في الورى سمجه

رأيت كل القيـــان تألفنـي وأنت عنــــي أراك منعرجـه[١٢٩]

فهي مغنية "سمجه"، وهـو يصـرح بـأن بينهمـا قطيعـة بعكـس المغنيـات الأخريات.

ثـم ان اسـتخدام ضمير المخـاطب " أنـت" وتكـراره مرتين، يشـي، هنـا، بالقسوة والسخط وشدة العتاب.

ولنستمع إليه يهجو "شنطف"، فيقول:

تغازل المرد في الزوايا وبنتها شـــــيخة كبيرة

ومن أعاجيبها التشاجي كأنها غـــادة غــــريره[١٣٠]

فهي تغازل الفتيان في الزوايا -دلالة على الريبة- وكأنها فتاة صغيرة غريرة، على الرغم من أنها عجوز وبنتها "شيخة كبيرة"؛ فلا يليق بها العشق والهوى.

وقد وظف الشاعر النظام الصرفي في البيت الأول، فصيغة "تغازل" - على وزن تفاعل، تفيد المشاركة، فكأن هذه المغنية تبادل أولئك المرد - صغار السن- الغزل والفجور، كما أن كلمة "التشاجي" تعني، هنا، التكلف، إذ إن هذه السن ليست هي السن الطبيعية للهو والفسق.

وهجا "كنيزة"، فبين أنها كانت تكتب أسماء عشاقها على جلدها، قال:

قد كتبت في بدن ناحل | أسماء من لاعبها الفحجه
تروح للفسق فإن عوتبت | أعتبت اللائم بالدلجه[١٣١]

فهي تذهب للفجور في العشي، وإن لامها إنسان على ذلك، أرضته بالخروج للفجور في الليل.

وقال في "كنيزة"، أيضا:

أوقح الناس كلهم ليس يخفى | ذاك في جلد وجهها المدبوغ[١٣٢]

فيصفها بالوقاحة التي ينبىء عنها وجهها ويدل عليها.

ومن البين أن ابن الرومي قد اتى بمعان فيها شيء من الفحش في النصوص السابقة؛ ولا غرو في ذلك؛ فالفن لا يعيبه فحش المعنى ولا ينقصه[١٣٣]، كما أن الفنان بحاجة إلى جميع الصور المثالية والمنحطة، السامية والبذيئة كي يخدم فنه[١٣٤].

خاتمة

بان لنا من خلال هذه الدراسة أن ابن الرومي كان مشغوفا بالحديث عن المغنيات في شعره، ونستطيع أن نقسم هذا الحديث إلى قسمين: قسم في مديحهن، وقسم آخر في هجائهن.

وقد كان يمدح المغنيات ويصفهن بصفات حسية من مثل: حسن الوجه والعين والقامة والساق والخصر....ومعظمها صفات موروثة، لكن الصفة التي ألح عليها هي صفاء الصوت وحسنه؛ لأنه مطلب رئيسي في الغناء، بل هي الصفة التي تميز المغنية، وتجذب المشاهدين إليها....كما وصف المغنيات بصفات معنوية، فبين تأثير غنائهن وجمالهن في النفوس.

أما الهجاء، فقد استأثر بأشعاره؛ فقد كان ابن الرومي شاعرا هجاء بطبعه، بيد أنه كان حساسا تجاه المغنيات اللواتي لا يحسن الغناء، وقد هجاهن بصفات حسية، مثل قبح الوجه والعين والقد والرأس والصوت...ومعنوية مثل: الفسق والفجور والسماجة.

ومما يجدر ذكره أن ابن الرومي قد ذكر عدداً من المغنيات في شعره، من مثل: شنطف وكنيزة وبستان ودريرة وبدعة وجلنار ومظلومة وظلوم ونزهة وشاغل وعجائب وشاجي وفهم وكنوز ووحيد ومحب وغنجة.

ويبدو أن "شنطف" كانت أكثرهن وروداً في شعره، فقد جاء اسمها في نحو عشرين قصيدة، وتليها "كنيزة" التي ورد ذكرها في ثماني قصائد، ثم "بستان" و "دريرة" فقد ورد ذكر كل منهما في حوالى أربع قصائد، ويليهما "جلنار" و "بدعة" فقد جاء ذكر كل منهما في ثلاث قصائد، ثم "مظلومة" و "ظلوم" و "نزهة" و "شاغل"، فقد ورد ذكر كل منهن في قصيدتين، أما سائر المغنيات مثل: عجائب وشاجي وفهم وكنوز ووحيد وغنجة ومحب، فقد ورد ذكر كل مغنية في قصيدة واحدة.

ويبدو أن المغنيات كن من طبقة الجواري(١٣٥) ولم يكن من الأحرار.

وقد استقام لنا أن المغنيات كن يستعملن آلات الطرب مثل: العود والطبل والصنج...كما كان بعضهن يغني وحده، أما بعضهن، فكن يشتركن مع مغنيات أخريات في الغناء.

وقد كانت مجالس الغناء تعمر، أحيانا، وسط أجواء الشراب.

وقد اتسمت أشعاره في المغنيات بالواقعية؛ فكانت انعكاسا لحياة المجتمع العباسي والعصر الذي عاش فيه.

وقد استخدم البديع استخداما بسيطا؛ فلم يكون صورا معقدة مركبة، وكان يأتي بكثير من المشتقات؛ كي يتمكن من الإحاطة بالموضوع الذي يعالجه من جميع أطرافه.

وسقط كثير من الكلمات الفارسية في شعره، لأن هذه الألفاظ صارت جزءا من العربية في العراق وقتذاك.

وبدت ظاهرة التقسيم في شعره؛ مما منح شعره موسيقى داخلية تستريح لها الأسماع.

الهوامش

(١) ابن خردانبة، مختار من كتاب اللهو والملاهي، ص ٢١

(٢) الأصفهاني، الأغاني، ج١٠، ص ٦٩.

(٣) يوسف خليف، حياة الشعر في الكوفة، ص ٢١٩.

(٤) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج٢، ص ١٦٦- ١٦٧، وانظر أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج١، ص ١٢٦

(٥) أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج١، ص ١٢٥

(٦) المسعودي، مروج الذهب، ج٤، ص ٣١٨، وانظر حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ص ١٨، ومحمد زغلول سلام، الأدب في عصر العباسيين، ص ٨٨-٩٨، وفايد العمروسى، الجواري المغنيات، ص ٢٣.

(٧) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج٢، ص ١٨٨

(٨) انظر فايد العمروسى، الجواري المغنيات، ص ٢٣.

(٩) شوقي ضيف، الشعر والغناء في المدينة ومكة، ص ٢٠٦

(١٠) سامي الدهان، قدماء ومعاصرون، ص ٢٥

(١١) الديوان، ج٢، ص ٧٦٢

(١٢) سورة الأنبياء، الآية ٦٩

(١٣) الديوان، ج٥، ص ١٨٦٦. جولى: كومة من التراب

(١٤) الديوان، ج٣، ص ١٠٠٧.

(١٥) المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها

(١٦) سورة البقرة، الآية ١٠٢

(١٧) الثعالبي، ثمار القلوب، ص ٦٧

(١٨) الديوان، ج٥، ص ١٨٦٦

(١٩) انظر: ابن الطقطقى، الفخري في الآداب السلطانية، ص ٢٤٣، وحسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ص ٢٢٤.

(٢٠) الديوان، ج١، ص ٢٤٨

(٢١) المصدر نفسه، ج٥، ص ١٨٦٦. الحواتك: حتك احتكاتاً: قارب خطوه في سرعة.

(٢٢) العقاد، ابن الرومي، ص ٩٥.

(٢٣) أدونيس، سياسة الشعر، ص ١٥٥.

(٢٤) الديوان، ج٢، ص ٧٦٢

(٢٥) المصدر نفسه، ج٥، ص ١٨٦٦

(٢٦) إيليا الحاوي، ابن الرومي، ص ١٨١

(٢٧) الديوان، ج٥، ص ١٨٦٦

(٢٨) ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، ص ١٠٣

(٢٩) شوقي ضيف، الشعر والغناء في المدينة ومكة، ص ١٧٤

(٣٠) الديوان، ج٦، ص ٢٤٦٨

(٣١) المصدر نفسه، ج٥، ص ٢١٢٠

(٣٢) شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص ٣٠١.

(٣٣) عبدالقادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري، ص ١١-١٢.

(٣٤) التدوير: اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة.

(٣٥) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١١٢

(٣٦) الديوان، ج٢، ص ٧٦٣

(٣٧) الديـوان، ج١، ص ٢٤٨- ٢٤٩. آل وهب: وزعيمهم في أيام ابـن الرومـي القاسـم بن عبيدالله، وكـان مـن دهـاة العالم، ومـن أفاضل الـوزراء، وكـان شهما مهيبا. وقد لزمه ابن الرومي ومدح آله، وعلى يده قتل. انظر ابن الطقطقى، الفخري في الآداب السلطانية، ص ٢٥٧.

(٣٨) العقاد، ابن الرومي، ص ٣٤.

(٣٩) إيليا الحاوي، ابن الرومي، ص ١٩٤

(٤٠) الديوان، ج١، ص ١٧٩

(٤١) ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، ص ١٠٥

(٤٢) الديوان، ج٦، ص ٢٤٩٨

(٤٣) العقاد، ابن الرومي، ص ٧٥.

(٤٤) ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، ص ١٠٥

(٤٥) الديوان، ج٥، ص ١٨٦٦

(٤٦) محـمـد زغـلـول سـلام، الأدب فـي عـصـر العباسـيين، ص ٩٦، وانظـر سـهام عبدالوهاب الفريح، الجواري والشعر في العصر العباسي الأول، ص ٧١

(٤٧) هـنري جـورج فـارمر، تـاريخ الموسـيقى العربيـة، ص ٥٦، وانظــر نــاصر الدين الاسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، ص ١٠٦ - ١٠٩.

(٤٨) هنري جورج فارمر، تاريخ الموسيقى العربية، ص ٥٣.

(٤٩) المرجع نفسه، ص ٣٠٢

(٥٠) الديوان، ج٣، ص ٩١٨

(٥١) فاطمة محمد السويدي، الاغتراب في الشعر الأموي، ص ٢٧٢.

(٥٢) العقاد، ابن الرومـي، ص ٨٥، وانظر طـاهر بـادنجكي، قـاموس الخرافـات والأساطير، ص١٣٣

(٥٣) ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص ٧٦

(٥٤) انظر موسى ربابعة، قراءة في النص الشعري الجاهلي، ص ٧٩

(٥٥) شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٤٧

(٥٦) روضة المحمد، اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري، ص ٧٣

(٥٧) الديوان، ج٣، ص ١٠٠٧ - ١٠٠٨

(٥٨) انظر محمد ابو الأنوار، الشعر العباسي، ص ٤٣٧- ٤٣٨

(٥٩) الديوان، ج١، ص ٢٤٨

(٦٠) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، ص ١٨٥، وانظر عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص ١٢٧.

(٦١) الديوان، ج٢، ص ٧٦٤

(٦٢) المرزباني، الموشح، ص ٣٧٧

(٦٣) عباس العقاد، ابن الرومي، ص ٩٢- ٩٣، وانظر المازني: حصاد الهشيم، ص ٣٧٣، وانظر محمد النويهي، شخصية بشار، ص ١٥٠، وحسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ص ١٥٢

(٦٤) الحصري، زهر الآداب، ج٢، ص ٣٤٧، وانظر ابن رشيق، العمدة، ج١، ص ٦٩، والمعري، رسالة الغفران، ص ٤٧٨

(٦٥) البغدادي، تاريخ بغداد، ج١٢، ص ٢٥- ٢٦

(٦٦) المعري، رسالة الغفران، ص ٤٧٦- ٤٧٧

(٦٧) كارين صادر ونصير الجواهري، أعلام الجبابرة (معجم الأدباء ذوي العاهات)، ص ٢٤٧

(٦٨) عبدالحميد جيده، قصيدة الهجاء عند دعبل الخزاعي وابن الرومي، ص ٩٧

(٦٩) طه حسين، من حديث الشعر والنثر، ص ١٣١- ١٣٢

(٧٠) المازني، حصاد الهشيم، ص ٣٧٨

(٧١) الجاحظ، رسائله، ج٢، ص ١٧٦

(٧٢) شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص ٣٢٠

(٧٣) إيليا الحاوي، ابن الرومي، ص ١٦٠، وانظر عبدالمجيد الحر، ابن الرومي، ص ١٤٣، وعبدالحميد جيده، قصيدة الهجاء عند دعبل الخزاعي وابن الرومي، ص ١٣٥.

(٧٤) الديوان، ج٤، ص ١٥٤٦

(٧٥) العقاد، ابن الرومي، ص ١٧٧.

(٧٦) الديوان، ج٢، ص ٥٠١

(٧٧) المصدر نفسه، ج٤، ص ١٤٢٢

(٧٨) المصدر نفسه، ج٤، ص ١٥٢٧

(٧٩) المصدر نفسه، ج٣، ص ١٢٤٤. وانظر ايضا، ج٣، ص١٣٤٥

(٨٠) الديوان، ج٣، ص ١٠٧٦، الخوص: ضيق العين وصغرها وغؤورها. المضيرة: اللحم المطبوخ في لبن

(٨١) ابن رشيق، العمدة، ج٢، ص ٢٤٤، وانظر ابن الوزير، المرقصات والمطربات، ص ٥٠

(٨٢) الحصري، زهر الآداب، ج٢، ص ٣٤٧

(٨٣) الديوان، ج٦، ص ٢٦٠٧، البنجق: لم أهتد إلى معناها، وربما تعني ما يوضع في عنق الفرس من زينة.

(٨٤) المصدر نفسه، ج٤، ص ١٧٠٦

(٨٥) المازني، حصاد الهشيم، ص ٤٠٤

(٨٦) الديوان، ج٤، ص ١٥٤٦، القزع: رقيق السحاب

(٨٧) العقاد، ابن الرومي، ص ٩٧-٩٨.

(٨٨) الديوان، ج٤، ص ١٥٢٨

(٨٩) ابن منظور، لسان العرب المحيط، دحح.

(٩٠) الديوان، ج٤، ص ١٤٢٣

(٩١) الديوان، ج٣، ص ١٠٧٧

(٩٢) الديوان، ج٤، ص ١٥٤٦

(٩٣) شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص ٣١٥- ٣١٦

(٩٤) الديوان، ج٣، ص ١٠٤٢

(٩٥) المصدر نفسه، ج٤، ص ١٤٠٨

(٩٦) المصدر نفسه، ج٣، ص ٩٩٠

(٩٧) عبدالحميد جيدة، قصيدة الهجاء عند دعبل الخزاعي وابن الرومي، ص ١٣٠

(٩٨) الديوان، ج٣، ص ١٢٤٣- ١٢٤٤. الخشام: العظيم الأنف. الحش: الدبر. تخش: تدخل

(٩٩) العقاد، ابن الرومي، ص ٩٩.

(١٠٠) كشاجم الرملي، أدب النديم، ص ٥٨

(١٠١) انظر ناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، ص ١١٠

(١٠٢) عبدالحميد جيدة، قصيدة الهجاء عند دعبل الخزاعي وابن الرومي، ص ٢١٧

(١٠٣) الديوان، ج٤، ص ١٥٥٥. الشدقم: الواسع الشدق، وهو من الحروف التي زادت العرب فيها ميما. الفروغ والفراغ: بمعنى واحد.

(١٠٤) انظر المحبي، قصد السبيل، ج٢، ص ٣٧، والسيد ادي شير، الألفاظ الفارسية المعربة، ص ٦٨.

(١٠٥) الديوان، ج٣، ص ١٠٧٧، وانظر عن وصفه الرائحة، الديوان، ج٢، ص ٥٠١، ج٣، ص ٩٩٠

(١٠٦) انظر المصدر نفسه، -على سبيل المثال- ج٢، ص ٥٠١، ج٤، ص ١٤٢٢، ص ١٧٠٦

(١٠٧) انظر شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٢٠٤

(١٠٨) الديوان، ج٣، ص ١٠٤٢. الوقص: قصر العنق كأنما رد في جوف الصدر. المغابن: طيات الجسد.

(١٠٩) قحطان رشيد التميمي، اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، ص ٣٩٩

(١١٠) الديوان، ج٥، ص ١٩٣٢

(١١١) المصدر نفسه، ج٤، ص ١٤٠٨. الأرضه: دودة بيضاء تشبه النملة تظهر في أيام الربيع تعيش في الورق والخشب. العضه: الإفك.

(١١٢) عباس العقاد، ابن الرومي، ص ١٢٠

(١١٣) الديوان، ج٤، ص ١٥٤٣

(١١٤) انظر عبدالمجيد الحر، ابن الرومي، ص ١٤٤- ١٤٥

(١١٥) عبدالحميد جيده، قصيدة الهجاء عند دعبل الخزاعي وابن الرومي، ص ٢٢٤

(١١٦) انظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، سمع، وناصر الدين الأسد، القيان والغناء في العصر الجاهلي، ص ٢٦. وقد استعملها ابن الرومي في شعره، انظر الديوان، ج٥، ص ٢١٢١

(١١٧) الأعشى، ديوانه، ص ٣٦. القصاب: الذي يزمر في القصب.

(١١٨) الديوان، ج٤، ص ١٤٨١، وانظر عن هجائها ج٤، ص ١٤٢٢. شهر زور: كورة واسعة في الجبال بين إربل وهمذان

(١١٩) الجاحظ، الحيوان، ج٥، ص ٣٥٨

(١٢٠)علي الجارم، البلاغة الواضحة، ص ١٥٦.

(١٢١) الديوان، ج٤، ص ١٥٢٧- ١٥٢٨. كراعه: شديدة كرع الماء، أو من كرعت إلى الفحل، مدت إليه عنقها

(١٢٢) انظر موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص ١٣٤- ١٣٥

(١٢٣) كامل سعفان، قراءة في ديوان ابن الرومي، ص ١٢٣

(١٢٤) شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص ٣٢٢

(١٢٥) الديوان، ج١، ص ١١٢. سقطة: ناقصة الخلقة. ملطة: خبيثة أو سراقة. الربوخ: يغشى عليها عند إتيانها

(١٢٦) المصدر نفسه، ج٣، ص ١١٥٤، وانظر عن وصف الصوت، الديوان، ج٣، ص ٩٩٠، ص ١٢٤٤، ج٥، ص ٢١٢١

(١٢٧) انظر شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص ٣١٢

(١٢٨) الديوان، ج٢، ص ٥٠١

(١٢٩) المصدر نفسه، ج٢، ص ٥٠٤- ٥٠٥

(١٣٠) المصدر نفسه، ج٣، ص ١٠٧٧

(١٣١) المصدر نفسه، ج٢، ص ٥٠٢. الفحجه: تباعد ما بين الساقين، والمقصود هنا الجماع

(١٣٢) المصدر نفسه، ج٢، ص ١٥٥٦

(١٣٣) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ٦٦، والقاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ٦٤.

(١٣٤) جان ماري جويتو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص ١١٥.

(١٣٥) أنظر عبدالحميد جيدة، الهجاء عند ابن الرومي، ص ١٢٦.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

ابن خردانبة، أبو القاسم عبيدالله بن عبدالله، مختار من كتاب اللهو والملاهي، نشره الأب اغناطيوس عبده اليسوعي، دار المشرق - بيروت، ط٢، ١٩٦٩.

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، ط٥، ١٩٨١.

ابن الرومي، علي بن العباس بن جريج، ديوانه، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٤.

ابن الطقطقى، محمد بن علي بن طباطبا، الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، دار صادر -بيروت.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب المحيط، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، بيروت، ١٩٧٠.

ابن الوزير، نور الدين علي أبو عمران، المرقصات والمطربات، دار حمد ومحيو.

أبو الأنوار، محمد، الشعر العباسي (تطوره وقيمه الفنية)، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٨٧.

أبو العلاء المعري، أحمد بن عبدالله بن سليمان، رسالة الغفران، تحقيق وشرح عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطيء)، دار المعارف بمصر، ط٩.

ابو الفرج، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

أدي شير، السيد، الألفاظ الفارسية المعربة، دار العرب للبستاني -القاهرة، ط٢، ١٩٨٧-١٩٨٨.

الأسد، ناصر الدين، القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار الجيل -بيروت، ط٣، ١٩٨٨.

إسماعيل، عز الدين، في الأدب العباسي (الرؤية والفن)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٥.

الأصفهاني، علي بن الحسين، الأغاني، مصور عن طبعة دار الكتب، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، ١٩٢٧.

الأعشى، أعشى بني قيس بن ثعلبة، ديوانه، شرحه وضبطه عمر الطباع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣.

أمين، أحمد، ظهر الإسلام، دار الكتاب العربي -بيروت، ط٣.

بادنجكي، طاهر، قاموس الخرافات والأساطير، طرابلس، لبنان، ط١، ١٩٩٦.

التميمي، قحطان رشيد، اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، دار المسيرة، بيروت.

التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة -بيروت.

الثعالبي، أبو منصور عبدالملك بن محمد النيسابوري، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف- القاهرة، ١٩٦٥.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب،الحيوان، شرح وتحقيق عبدالسلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، منشورات محمد الدايه، ط٣، ١٩٦٩.

الجاحظ، رسائله، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٤.

الجارم، علي، البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة.

الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦٦.

جويتو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دمشق، ط ٢، ١٩٦٥.

جيدة، عبدالحميد، قصيدة الهجاء عند دعبل الخزاعي وابن الرومي، منشورات دار الشمال للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان- طرابلس، ١٩٨٥.

جيدة، عبدالحميد، الهجاء عند ابن الرومي، منشورات المكتب العالمي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤..

الحاوي، إيليا، ابن الرومي، فنه ونفسيته من خلال شعره، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، ط٢، ١٩٦٨

الحر، عبدالمجيد، ابن الرومي، عصره، حياته، نفسيته، فنه من خلال شعره، دار الكتب العلمية -بيروت، ط١، ١٩٩٢.

حسين، طه، من حديث الشعر والنثر، دار المعارف بمصر، ط١١.

الحصري القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب، ضبطه وشرحه زكي مبارك، دار الجيل- بيروت، ط٤، ١٩٧٢.

الخطيب البغدادي، الحافظ أبو بكر أحمد بن علي، تاريخ بغداد، دار الكتاب العربي -بيروت.

خليف، يوسف، حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨.

الدهان، سامي، قدماء ومعاصرون، دار المعارف بمصر، ١٩٦١.

ربابعة، موسى، قراءة النص الشعري الجاهلي، مؤسسة حمادة ودار الكندي - إربد، ١٩٩٨.

الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعني الشعري "التشكيل والتأويل"، المؤسسة العربية للدراسات، ط١، ١٩٩٨.

سعفان، كامل، قراءة في ديوان ابن الرومي، دار المعارف بمصر.

سلام، محمد زغلول، الأدب في عصر العباسيين، منشأة المعارف بالاسكندرية، جلال حزى وشركاه، ١٩٩٣.

السويدي، فاطمة محمد حميد، الاغتراب في الشعر الأموي، مكتبة مدبولي، ط١، ١٩٩٧.

صادر، كارين، والجواهري، نصير، أعلام الجبابرة (معجم الأدباء ذوي العاهات)، تصدير محمد مهدي الجواهري، دار صادر- بيروت، ط١، ١٩٩٦.

ضيف، شوقي، الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، دار المعارف بمصر، ط٥.

ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٣.

ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، ط١٢.

عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، دار الجيل - بيروت، ط١، ١٩٨٢.

العقاد، عباس محمود، ابن الرومي، حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٤.

العمروسى، فايد، الجواري المغنيات، دار المعارف بمصر، ط٣.

عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، جدة، ١٩٨٥.

فارمر، هنري جورج، تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي، عربه وعلق حواشيه جرجيس فتح الله المحامي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٢٨.

عياد، شكري، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر- الرياض، ١٩٨٣.

الفريح، سهام عبدالوهاب، الجواري والشعر في العصر العباسي الأول، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨١.

كشاجم الرملي، أبو الفتح محمود بن الحسين بن شاهك، أدب النديم، تحقيق نبيل العطية، ط١، ١٩٩٠.

المازني، إبراهيم عبد القادر، حصاد الهشيم، عني بنشره الياس انطون الياس، المطبعة العصرية- مصر.

المحبي، محمد الأمين بن فضل الله، قصد السبيل فيما في اللغة العربية من الدخيل، تحقيق وشرح عثمان محمود الصيني، مكتبة التوبة- الرياض، ط١، ١٩٩٤.

المحمد، روضة، اتجاهات الرثاء في القرن الثالث الهجري (رسالة ماجستير مخطوطة)، اللاذقية، ١٩٨٢.

المرزباني، أبو عبيدالله محمد بن عمران بن موسى، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية - بيروت، ط١، ١٩٩٥

المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٨٨.

الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين -بيروت، ط٥، ١٩٧٨.

النويهي، محمد، شخصية بشار، ملتزم النشر والطبع، القاهرة، لجنة التأليف والنشر، ط١، ١٩٥١.

الشباب والشيب في شعر عبد الله بن المعتز*

الشباب والشيب من الموضوعات التي انتشرت في الشعر العربي، ولا سيَما لدى الشعراء المعمَّرين. ومن الطبيعي أن يتغيَّر إحساس الإنسان، في سن الشيخوخة، فيستشعر الضعف وفتور الهمَّة، ويتخلَّى عن ضروب اللهو والملذات التي كان يدأب عليها أيام الشباب- إذا كان من شعراء اللهو-.

وابن المعتز من الشعراء الذين عاشوا في النعيم والترف، وذاقوا طعم الحياة، في شبابهم، ثم قلب الدهر له ظهر المجن، فأحس تغيَّر الزمن، وانقلاب الأحوال. ومن هنا كان "الشباب والشيب" في شعره ذا صلة بنفسيَّته.

ولعلَّ أول صور الشباب والشيب أن الشاعر يأسف على ضياع شبابه ويجزع لفراقه، قال[1] :

مات الهــــــوى وضاع شبابي	وقضيْتُ مـــــن لذَّاتـــــه آرابي
وإذا أردتُ تصــــابياً في مجلس	فالشيبُ يضحك بي مع الأصحابِ

وواضح أنَّ الشاعر يستذكر عهد الهوى والشباب، فيبيِّن أنَّ الشباب محطَّ الهوى ومسرحه، ونحسُّ نغمة الأسى واليأس تتسلَّل إلى قلبه، في البيتين السابقين؛ فقد اختار الأفعال التي تعبِّر عن الفقد والضياع؛ في قوله: "مات

---

* نشر في مجلة آداب المستنصرية، التي تصدر عن الجامعة المستنصرية، العدد ٣٨، ٢٠٠٢.

الهوى وضاع شبابي"، فضلاً عن أنّه عمد إلى الاستعارات، فيما مرَ، وفي قوله أيضاً: "فالشيب يضحك"، ولا ريب في أنَ الخيال عنصر ضروري لتجسيد الشعور ونقله، قال كوليردج: "الشعر من غير المجاز يصبح كتلةً جامدة؛ ذلك لأنَ الصور المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمدّ الشعر بالحياة"[٢].

والشاعر يدرك أنَ عهد الشباب ولّى؛ ومن هنا، استعمل صيغة "تصابياً"- في البيت الثاني- لتدلَ على التكلّف؛ فهذه السّن ليست المرحلة الطبيعية للهو.

ويجزع ابن المعتز على فقد الشباب، وفرقة الأحباب، ويعدّهما من أنفس ما في حياته، قال[٣]:

شيئان لو بكت الدماءَ عليهما	عيناي حتّى تؤذنا بذهـــابِ
لم تبلغا المِعْشَار من حقّيهما	فقدُ الشبابِ وفرقةُ الأحبابِ

وهما بيتان يفيضان حزناً ولوعةً؛ لفقد الشباب وذهاب الأحباب؛ فهما يستحقّان منه أن يبكي دماً لا دموعاً.

ويترحّم على أيام الشباب، فيقول[٤]:

وشبابي قد مات يرحمهُ اللهُ	وأُفّاً مـــــن المشَيبِ وتُفَا

فيشخّص الشباب بالإنسان الذي مات؛ فيستغفر له؛ في حين يُظهر تضجّره الشديد من الشيب.

وتبدو قدرة الشاعر في استثمار العلاقات الصوتية واستغلالها في التعبير عن اللحظة الشعورية التي يصدر عنها، أو في الدلالة على موقفه النفسي؛ فقد كرر صوت الشين والفاء - في البيت السابق- وهما مهموسان واحتكاكيان[٥]، يلائمان حالته اليائسة، ومعاناته الكبيرة.

ولا يني يترحّم على أيام اشباب، أيضاً، فيقول[٦]:

سقياً لعصر شبابي إذ لمَتي سبجيَةْ

وإذ أمُدُ ردائي بقامةٍ خَطيَةْ

فالآن أنْصَتُ للعذلِ واستمعتُ الوصيَةْ

وبَيَضتْ شعراتُ في مفرقي فِضيَةْ

فالشاعر يحنَ إلى أيام الشباب؛ حين كان يلهو ويستمتع بالحياة، ولكنَه- الآن- يصغي لأقوال العذَال؛ لأنَه أدرك أنَ الوقت وقت جدَ لا لهو؛ فقد لاح الشيب في مفرقه، مؤذناً بانقضاء فترة الشباب.

وكلمة (العذل) في البيت الثالث محورية؛ فهي تعني الاحراق، فكأن اللائم يحرق بعذله قلب المعذول[٧]، وهي تناسب زمن الشيب بما فيه من ضيق ومعاناة. كما استخدم الشاعر الهاء الساكنة في القافية؛ تجسيداً لموقف التنهَد والأسف والاختناق الذي يكتنفه.

وتستوقفنا تشبيهاته التي استمدَها من بيئته وماعون بيته[٨]؛ وذلك في تشبيهه الشَعر الأبيض بالفضة؛ للمعانه وبياضه.

ويأسف، في مقطوعة أخرى، لانقضاء عهد الشباب، فيقول[٩]:

ولَى الشبابُ ولم يَعُدْ بإيابِ ومضى بقرَة أعينِ الأحبابِ

وأقام في مغنى الأسى من بعده باكٍ عليه دائم الأوصابِ

قد كان يغدو بالدَهان أثيثةً مصقولةً كُسِيت جناح غُرابِ

أيام يغدو للنواظر مُبْهِتاً تُجلَى محاسنُه بِحَلْي شبابِ

فالآن بُدِل من سواد عَمَامةٍ شيباً تطَلعَ من خلال خِضابِ

فالشاعر يقيم- بعد ذهاب شبابه- في حزن دائم، وبكاء مستمر؛ مُشبِهاً شَعْره الأسود بجناح الغراب. وقد استعمل الشاعر الفعل (يغدو) في بداية البيت

الثالث، وكرَّره في أول البيت الرابع، وقد ربطه بأيام الشباب، ومن المعروف أنَّ (الغدو) هو وقت الخروج في الصباح الباكر، فكأن الشاعر يريد أن يلائم بين هذا الفعل (يغدو) وهو أول النهار، وبين الشباب، وهو أول مراحل العمر، كما أن هذا الفعل وقع في أول الأبيات، ليجسِّد الشاعر- من خلاله- عهد الشباب الغضَّ.

ولا ريب في ان قراءة النصوص تعني: " دمج وعينا بمجرى النص"[١٠]، لاكتشاف المعنى الاعمق الذي يرمي اليه الشاعر.

ويتحسَّر الشاعر على فراق الشباب، فيقول[١١]:

شاب رأسي وذُقتُ ثُكْلَ الشبابِ ولَعْهدي به كلون الغـــــــرابِ

إذ ردائي ضــــافٍ أَمَسُّ به الأر ضَ، وإذ حشو نظرتي أحبابي

فيصوِّر شبابه إنساناً عزيزاً عليه فقده؛ فذاق ثكله، وحزن عليه، ويشبِّه، أيضاً، شَعره بلون الغراب، وهي ظاهرةُ تغلب على وصفه الشباب والشيب بصورة لافتة للنظر[١٢]، ولعل هذه الصورةَ نابعةُ من نفسيته التي كانت تستشعر الحزن والغربة؛ فمن المعروف أنَّ الغراب- عند العرب- رمز الشؤم والفراق؛ فقد اشتقوا من اسمه الغربة والاغتراب، وكانوا يتشاءمون به[١٣].

ويرى ابن المعتز أنَّ الشيب مقدمة للموت، فيقول[١٤]:

ظلمتَ إذا طالبتَ شيئاً وقد فاتا تُقابلُ شيباً بالخِضابِ وهيهاتا

وقالوا امرؤُ قد شاب وابيضَّ رأسه ولا بد يوماً أن يقولوا امرؤُ ماتا

وهي فلسفة يعلنها ابن المعتز؛ فيبيِّن أن الخضاب لا يستطيع أن يمحو الشيب أو يخفيه من الرأس، فإذا ما حلَّ الشيب، وتلفَّع به الرأس، فلا بد أن يموت الإنسان. وقد اختار الشاعر تعبيراً موحياً في قوله: "فلا بدَّ يوماً..."- في البيت الثاني- فقد استعمل "لا بدَّ" وهي من ألفاظ الحتمية والتأكيد؛ لأنه

متأكدٌ من حتمية الموت ووقوعه، ولكنه نكَر كلمة "يوماً"؛ لأنَ الإنسان لا يعرف متى يلقى أجله.

ويربط ابن المعتز بين الشباب والحب، فهو يؤمن أن الشباب هو المرحلة التي تُفتن بها الفتيات، قال[١٥]:

تولَى الجهـــلُ وانقطع العتابُ ولاح الشيبُ وافتَضح الخضابُ

لقد أبغضتُ نفسي في مشيبي فكيـــف تُحبُني الخَوْدُ الكَعَابُ

إنَ الشاعر يكره المشيب ويبغضه؛ لأنَه وصل إلى سن الشيخوخة، مُبيُناً أنَ الشيب يُبعدُ الفتيات الجميلات عنه، وينفَرهن منه. وواضحٌ أن الشاعر عمد إلى التقسيم والتقطيع الموسيقي، خاصةً في البيت الأول؛ مما يدلُ على أن نفسيته غاضبة ثائرة، ومتوتَرة لاهثة، فالشاعر لا يستطيع أن يسترسل في حديثه وكلامه.

وقد استخدم ابن المعتز ستة أفعال- في البيتين السابقين- منها خمسةً جاءت ماضيةً، وفعلُ جاء مضارعاً. ونلاحظ أنَ الفعلين: "تولَى" و"انقطع" يعبِران عن الانقطاع والاندثار؛ وذلك في حديثه عن الجهل والعتاب؛ وهما من سمات مرحلة الشباب، لكن الفعلين: "لاح" و"افتَضح" يشيان بالظهور والوضوح؛ وهذا أمر طبيعي؛ فالإنسان لا يستطيع أن يُخفي الشيب؛ فضلاً عن أننا نجد في الفعلين: "تولَى" و"انقطع" شيئاً من الجهريَة والنبرة القوية؛ من خلال التشديد في حرف اللام، وبروز حرف العين، وكأنَ ابن المعتز كان يستشعر القوة والحيوية حين يستذكر عهد الشباب. غير أننا نلاحظ ليناً ورخاوةً في الفعلين: "لاح" و"افتضح"؛ لا سيَما أنهما قد خُتِما بحرف الحاء بما فيه من بحَة تصور الصوت الخافت المعبَر عن اليأس والوهن.

والشيب هو الذي يجعل الغانيات يهجرن الشاعر، قال[١٦]:

حدَثت عــــــن تغرُبي أترابا ومشيبي فقلُن باللــــــه شابا

نظرتْ نظرةً إليَّ وصـــــدَت　　كصدود المخمور شمُّ الشرابا

إنَّ أدنى مُصيبـــــةٍ نزلتْ بي　　أن تصدّي وقد فقدتُ الشبابا

فصدُ الغانيات له، وبعدهنَّ عنه، مصيبةُ تؤرِّقه.

ومن الواضح أن الشاعر استعان بالصورة السمعية في البيت الأول، والبصرية والشمية في البيت الثاني؛ ليحيط بالموضوع من جميع أطرافه.

وقد جاءت ألف المدّ في الأبيات لتحدث نوعاً من البطء الصياغي الذي يتلاءم وطبيعة المعجم الدلالي، فضلاً عن أن ألف المد من أطول حروف اللين صوتياً[(١٧)]

ويصرِّح أن المشيبُ مستقبحُ لدى الفتيات، كما أنَّ الشيخ لا يليق به أن يلهو، إذ قال[(١٨)]:

والشيبُ أقبحُ ضاحكٍ　　مُلْفـــىً إلى الفتياتِ

والشـــــيخُ في لذَّاته　　مُسْتَكْرَهُ الحـــركاتِ

فالشيب مكروه عند الفتيات، لأنَّ طبعهنَّ أن يبادلن الشباب الحب والغزل. وفي العادة حين يضحك الإنسان وتبدو أسنانه البيضاء؛ فإنَّ ذلك يَنمُّ عن رشاقةٍ وجمال، ولكن هذا الشيبَ الضاحكَ قبيحُ؛ لأنَّه من أمارات الكبر وعلوَّ السنّ.

على أن ابن المعتز يحاول، أحياناً، أن يرقّع شيبه ويدفعه بالخضاب، يقول[(١٩)]:

لا تنفرنَّ من الشبابِ وطيبهِ　　أبداً ورقِّع شيبَه بخِضـــابِ

لو كان أعطى نفسَه لذَاتِها　　لتفرَّغت بعد الصِّبــا لمِتابِ

فهو يؤثر أن يبقى في جوّ الشباب، حتى لو وصل إلى مرحلة المشيب، ووسيلته في ذلك، هي الخضاب الذي يحاول أن يطمس به الشيب.

ولكنّه يعترف أنّ رفو الشيب وترقيعه لا يجدي أمام نزول الشيب، قال[٢٠]:

على حين ابيضاض الرأ ... سِ واللوم على الهفوِ

ورفو الشيب بالخضبِ ... وما للشيب من رفوِ

فمهما حاول أن يرقّع شيبه ويخفيه، فلا بد أن يظهر، قال[٢١]:

وأصبحتُ أرفو الشيب وهو مُرقّعٌ ... عليَّ وأُخفي منه ما ليس خافيا

ونرجّح أن يكون رفو الشيب ودفعه بالخضاب وسيلة هروب لدى ابن المعتز من مواجهة الواقع الذي لا يرتضيه؛ ولكنّ هذه الوسيلة "الشكليّة" سرعان ما تنكشف لدى الشاعر؛ فيدرك فشلها وعدم جدواها.

ويبدو المشيب، أحياناً، واعظاً للشاعر، فيقول[٢٢]:

ألم تستحي من وجه المشيّبِ ... وقد ناجاك بالوعظِ المُصيبِ

أراك تُعِدُّ للآمال ذُخْراً ... فما أعددتَ للأجل القريبِ

فالشاعر يطلب من نفسه أن يستحي من المشيب؛ إذ لا يليق به أن يلهو؛ فينبغي أن يُعدّ الزاد للآخرة، وهو إنّما يقرع نفسه قرعاً بهذا الاستفهام الإنكاري- في البيت الأول-.

ومن الواضح أنّ الشاعر استخدم التجريد- كثيراً- في البيتين السابقين- ولعل هذا التجريد يوحي بحالةٍ نفسيّةٍ مُمزّقةٍ لدى الشاعر، فكأننا أمام شخصيتين لا شخصية واحدة: الشخصية الأولى تمثّل موقف الإنسان المتمرّد والغافل واللاهي، والثانية: تجسّد موقف الإنسان العاقل والبصير والورِع، والشاعر يبثّ آراءه إلى الشخصية المتخيّلة؛ لأنه لا يستطيع مواجهة الموقف- نفسياً- فأراد أن يسقط ما في نفسه على الآخر، فأخذ ينصحه ويقرّعه، وفي هذا فرار مما يعانيه وهروب منه[٢٣].

ويصيح الشاعر، مبيناً أن سن الأربعين هي موعد التقوى والابتعاد عن الملذات، كقوله[٢٤]:

ذهب الشـــباب وكُذب العُذرُ   في صَبوةٍ وعـــلا بك العُمرُ

حتـى بلغـــتَ الأربعين فهل   حان التُقى لك وانجلى السُكرُ

إن سن الأربعين- في رأيه- هي بداية التقوى ونفض اليد من مظاهر اللهو كالسُكر وغيره، وفي هذا تصوير لحياة ابن المعتز- في بعض جوانبها- فقد كان يعاقر ابنة الحان، ويستمتع بها أيام الشباب ووقت الصبا؛ فقد كان الرجل يأخذ بنصيب غير قليل من متاع الحياة[٢٥]. ولا غرو في ذلك؛ فقد عاش ابن المعتز حياة القصور بما فيها من ترف ونعيم دفعته إلى ضروب من اللهو.

ويقرن- في مقطوعة أخرى- الشيب بالتقوى والحق، حين يقول[٢٦]:

أفِقْ عنـــك حانت كُبْرةٌ ومَشِيبُ   أما للتُقى والحقِ منـــك نصيبُ

أيا مَنْ له في باطن الأرضِ منزلٌ   أتأنسُ في الدنيـــا وأنت غريبُ

والشاعر، هنا، عقلاني- إذا جاز التعبير- فلا ينبغي له أن يأنس في هذه الدنيا الغرور، بل هو غريب لا بد من أن يرحل عنها. وتجلب الانتباه الأساليبُ الإنشائيةُ التي تمثلت في البيتين السابقين؛ من الأمر والاستفهام والنداء؛ فقد منحت هذه الصيغ البيتين نزعةً خطابيةً قويةً، وكأنه يلحُ إلحاحاً على نفسه أن يفيق ويلتفت إلى حقيقة الإنسان في هذه الحياة الدنيا؛ فهو ليس بمُخلَد؛ ولذا فيجب عليه أن يكون تقياً صالحاً.

والشاعر جهل زمن الصِبا، ولكن الشيب حلَّ برأسه؛ فليتعظ وليرعوِ عن اللهو، قال[٢٧]:

وجَهِلْتَ ما جَهَل الفتى زمن الصِبا   فالآن قد وعظ المشـــيبُ وفوَها

فالمشيب- في نظره- واعظُ كبيرُ، وخطيبُ ماهرُ؛ فقد صوَر الشاعر من خلال قوله: "فوَها" صورة الفم الفاغر المنفتح- والذي يمثل حالة الواعظ

السِن الذي لا يملّ من الوعظ وإسداء النصيحة- مما يشير إلى سلطة المشيب وسطوته وانتشاره؛ فلا مجال لإخفائه أو تجاهله.

والشيب مصباح وعظ، غير أنه لا يحمده ولا يرضى به، قال(٢٨):

والشيبُ مصباحُ وعظٍ لستُ أحمدُه أسري به في طريق الحق والرشدِ

فهو يعترف أن الشيب "مصباح وعظ" يضيء له طريقه؛ فيزيل حلكة الظلام، وعتمة الليل؛ لأنه "طريق الحق والرشد"؛ إذ يعود الإنسان في هذه المرحلة إلى نداء العقل، ويزدجر عما اقترفه من أعمال في أثناء شبابه، حين كان صغيراً غريراً. على أن الشاعر لا يرضى بهذا "المصباح"؛ فهو مقهور عليه، وملزم به.

لقد عرفنا أنَ ابن المعتز يتشبث بشبابه، ويأسف لفراقه، لكنه، في بعض الأحايين، يصبر أو يتصبر، كقوله(٢٩):

مضى من شبابك ما قد مضى فلا تُكثرنَ عليــــــه من البُكا

وأشــــــعل شــــيبك مصباحَهُ ولســـــتَ الرشيدَ فيما ترى

فهو يزجر نفسه عن البكاء على الشباب، وهو زجر يتضمن معنى التوجيه والإرشاد، إذ لا قيمة لدموع يذرفها الشاعر على أيام ولت، وعهودٍ انقضت.

ومن هنا، يستخلف الله صبراً، لانقضائه، فيقول(٣٠):

مضى الشبابُ فلستُ الدهرَ لاقيَه أستخلفُ اللهَ صبراً عنه إذ ذهبا

وكان ابن المعتز يرفض- في بعض أشعاره- أن يكون الشيب علامةً لعلوْ السِنّ، وفتور الهمة، فيقول(٣١):

قد أنكرت هندُ مَشيبا عمْ رأســــي واستعرْ

ما شـــاب يا هندُ فتى وإنّما شــــاب شعرْ

فالشاعر، هنا، لم تلن قناته- أمام الشيب- بل يظهر كبرياءه، فهو ما زال قوياً شجاعاً، فتيّ السن. وقد اختار وزناً قصيراً هو مجزوء الرجز- وهو بحر صافٍ تنساب تفعيلاته انسياباً- وكأنّ الشاعر يتغنى بفتوته وقوته، "فالوزن طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها"- كما يقول جون رانسوم[٣٢].

كما استخدم السكون في القافية، ولعلّه يمثل موقف التحدي والثبات والصلابة، فضلاً عن أنه تخلّص من التصريع في البيت الأول، وكأنه يريد أن يخالف مقولة صاحبته "المتخيّلة" وأن يبيّن المفارقة بينهما في رؤيتهما للشيب.

فابن المعتز كان يرى واقعاً متردّياً، ومجتمعاً تائهاً، وعصراً تحوطه شتى المتناقضات، فأراد أن يرسم صورةً مشرقةً لنفسه- أحياناً- فيستعلي على هذا الواقع الرديء، كونه أميراً عباسيّاً، يُقتدى به، ويُنظر إليه على أنّه من أهل السياسة والحكم. أو ربما دفعه إحساسه بالخوف والقلق- مما يراه ويعايشه- إلى أن يتظاهر بمظهر الجريء القوي.

ولعل أكثر صور الشباب والشيب مرتبطةٌ بالحوادث والدهر، لدى ابن المعتز، بسبب المصائب التي صبّها الدهر على أهله وأسرته وقومه، يقول في إحدى مقطوعاته[٣٣].

تقول وقد رأت شيباً علاني   أفي عامين أخلقتَ الشبابا

فقلتُ لها الحوادث أخلقته   فللحدثان فانتحبي انتحابا

أصابتني صروفٌ لو ألمّتْ   لعمركِ بالزمان إذاً لشابا

فهو يرى أنّ الحوادث العظيمة التي مرّت به هي التي أشابته، وهي حوادث لو أصابت الزمان، فإنه يشيب؛ لهولها.

ويتضح من الأبيات السابقة أن ابن المعتز يرى أن الشيب نوعان: الأول: شيب الشيخوخة والعمر الزمني، والثاني: شيب المعاناة والكفاح، وهذا ما واجهه الشاعر.

وقد استغل الشاعر اسلوب الحوار في الابيات السابقة، " ومن خصائص هذا النمط - الحوار- المحافظة على وحدة الكلام ولم اطرافه، إذ به تتوحد الاشتات المتناثرة؛ ليصنع منها الهيكل العام، كما يحقق تسلسل الافعال والصور وتلاحق المعاني تلاحقا متناميا"(٣٤)

والشيب ما هو إلاَ "غبار وقائع الدهر" على حدَ قوله(٣٥):

صدَت شُرَيْرُ وأزمعتْ هجري وصَغَتْ ضمائرُها إلى الغُدْرِ

قالت كبرتَ وشبتَ فقلتُ لها هذا غبارُ وقائع الدهر

وابن المعتز يخاطب حبيبته "شُرير"- تصغير شَرَه- ليُسقط ما في نفسه من مشاعرَ عليها، وليتخذها قناعاً يلوذ به، ويختفي وراءه- ومن اللافت للنظر أن الشاعر قد أكثر من ذكرها في شعره، وخاصةً في شِعر الشباب والشيب(٣٦)، وعلى الرغم من أن الأصفهاني ذكر أنها حبيبته التي أحبها وهام بها، وقد كان يسميها "نَشْراً"(٣٧)، ولكنني أعتقد أنَ الشاعر كان يوظفها توظيفاً فنياً- حتى لو كانت حبيبة حقيقية معروفة- فلعلها مشتقة من الشر، أو ذات علاقة بالشر؛ فالشاعر متألم لنفسه ولمجتمعه ولعصره الذي يعجَ بالصراعات، وتنتابه القيم السلبية؛ فاستشعر ابن المعتز الشر، واتخذ هذا الاسم، ليوحي بالشرور والمساوىء، " فالكلمة تحمل معنى واحداً - هو مدلولها الأول- في السياق النحوي العادي للغة، بينما الشعر بالضرورة يفترض تحول ذلك المعنى إلى اشارة تؤدي دلالة ثانية غير المعنى المباشر لها في الكلام العادي(٣٨)".

والدهر هو الذي حنى ظهره وبيَض شعره، قال يرثي أهله(٣٩):

أنحى عليك الدهرُ مقْتدَرا الدهرُ ألأمْ غالبٍ ظفَرا

ما زلْــتَ تغفِرُ كلَّ حادثةٍ حتى حناك وبيَض الشَــعْرا

فالآنَ هل لك في مُقَارَبــةٍ فلقد بلغتَ الشــيبَ والكِبرا

للــه أقـــوامُ فقـــدتُهمُ سكنوا بطون الأرضِ والحُفَرا

أين الســـبيلُ إلى لقائهمُ أم مَنْ يُحدثُ عنهُـــمْ خبرا

ونستشف من هذه القطعة أن الشاعر كان في صراع مع الدهر من خلال قوله: "الدهر ألأم غالب ظَفَرا"- في البيت الأول- ولكنَه يؤمن أشدَ الإيمان أن الدهر هو الغالب والمنتصر في النهاية، وهو دهر لئيم لا يرحم أحداً.

ومن البيَن أنَ الشاعر شاب من المحن التي اعترت حياته وحياة أسرته وحياة العباسيين؛ فمن المعروف أنَ جدَه المتوكل قد قتله الأتراك(٤٠)، كما قتلوا والده المعتز(٤١). ومن هنا، فلا بدَ أن يتأثر ابن المعتز بهذه الكوارث الجسيمة وأن تشغله. ولا ريب في أنَ لسيرة الشاعر فعلاً في تفهُم النصَ في تيسير الولوجِ اليه، فهي -السيرة- تضيئه من الداخل والخارج، فتفتَق مضامينه، وتهدينا الى مُضاعفاته وتقمُصاته، وتجري بنا إلى نهاية مطافه (٤٢).

ومن شأن الأيام، أيضاً، أن تغيَر الإنسان من حال الشباب إلى المشيب، قال:(٤٣)

ألاح مشـــــيبَ الرأس يومُ وليلةُ جـــــديران بالإنســـان أن يتغيَرا

ولُبثــي وإخــلافي أناساً فقدتُهمُ ومــا كنــتُ أرجو بعدهم أن أُعَمَرا

همـو طردوا عد مُقلتي رائد الكرى وشـــكَوا سواد القلب حتى تفطَرا

وأجلوا همومي من سواهم وأطبَقوا جفوني فما أهوى من العيش منظرا

وأصبحتُ مُعتلَ الحيـــاةِ كأنني حَســيرُ وراءَ الســابقاتِ تعثَرا

أذُمُ مَشــيباً بالخِضــاب كأنَه حريقُ تغشَى هامتي وتســـعَرا

أغلب الظن، أن ابن المعتز، هنا يشير إلى مقتل جده المتوكل وأبيه المعتز، وغيرهما من الخلفاء العباسيين الذين قتلهم الأعاجم، وما توالت بعدهم من مصائب وكوارث على العباسيين، مما بعث الشيب في رأسه؛ "فالشيب -لدى ابن المعتز- وسيلة للشكوى من الزمان والدهر"(٤٤).

وإذا أنعمنا النظر في الأبيات، نجدها تمتلىء بالألفاظ والتعبيرات العاطفية التي تعبر عن القلق والأسى والحيرة، من مثل قوله: "طردوا عن مقلتي رائد الكرى"، وقوله: "وشكوا سواد القلب حتى تفطرا"، وقوله: "وأجلوا همومي".

بالإضافة إلى أن الشاعر استخدم أداة التشبيه "كأن" -في البيتين الأخيرين- مما يشي بالصدق لدى الشاعر؛ فقد أشار القدماء إلى أن "ما كان من التشبيه صادقاً، قلت في وصفه: كأنه أو قلت ككذا، وما قارب الصدق، قلت فيه: تراه أو تخاله أو يكاد"(٤٥).

وتسترعي الانتباه الصورة التي رسمها الشاعر لمشيبه في البيت الأخير، وهي صورة "الحريق الذي تغشى هامته وتسعرا"، فهي صورة ترمز الى الدمار والهلاك وسرعة الانتشار وعشوائيته؛ مما يدل على المعاناة والخوف الذي يلقاه الشاعر؛ فالصورة الشعرية تعبر عن نفسية الشاعر؛ فهي ليست زينة ولم يقصد الشاعر بها أن تكون زينة(٤٦).

ويشكو ابن المعتز من الدهر الذي ألاح شيب رأسه، فيقول:(٤٧)

وألاح شيبَ الرأسِ دهـ ـرٌ عارمٌ جمُّ العجائبْ

فابن المعتز كان يتوجس خيفةً من الدهر منذ نعومة أظفاره؛ ولذا وصف الدهر بأنه"جمُّ العجائب"؛ فقد فتح عينيه على مصائبَ وأحداثٍ كبيرةٍ، كان لها أثرها في نفسه؛ فقد سجن والده في ظل المستعين ما يقرب عامين والشاعر لم يتم عامه الأول(٤٨)، فرضع القلق والحزن، فوشح نفسه بالسواد، ونفي إلى مكة، مع جدته قبيحة -بعد مقتل والده- بعد أن انتقلت الخلافة إلى

المعتمد الذي بعث بحملهم إلى سامراء[٤٩]. ثم ألم يتولْ الخلافة -أخيراً- يوماً وبعض يوم[٥٠]، فيلقى مصير جدّه وأبيه؛ فتُختم حياته بهذه الخاتمة المشؤومة؟ قال د. شوقي ضيف: "ولا بدّ أن نلاحظ مؤثراً نفسياً أثّر في ابن المعتز وفي شخصيته وشعره آثاراً عميقة، ونقصد به مقتل أبيه وجدّه من قبله؛ ممّا آذى نفسه إيذاءً شديداً؛ إذ نشأ لا يعرف الأمن ولا اطمئنان القلب، وظلّ يرافقه هذا الإحساس طوال حياته، إذ يجلّل شِعرَه يأسٌ عميق"[٥١].

فتشيع ألفاظ الموت والحزن في شعر ابن المعتز، كقوله:[٥٢]

نوائحُ شـــيبٍ في حِداد شـــبابِ   يبكين نفســـاً آذنت بشـــبابِ

وأعجبُ شيءٍ دمعُ باكٍ على امرئٍ   وترمـــــي يداهُ فوقـــه بترابِ

فقد استعمل: "نوائح شيب" و"حِداد شباب"، ثم قوله: "دمع باكٍ". وكلَها ألفاظ وتعبيرات استمدها من معجم الرثاء والحزن.

وقال[٥٣]

لم ينعَ الشبابَ مشــيبُ   لم يزدْ إذ زارني لأواني

فالفعل (ينعى) -وهو بمعنى إذاعة خبر الموت يُستعمل -في العادة-في مواقف الرثاء والموت.

وقال:[٥٤]

وشـــيّبني في كلّ يومٍ وليلةٍ   تنظُرُ داعي الحتف أولَ داعي

فاستعمل لفظة (الحتف) بمعنى الهلاك. ثم إنّ قوله "تنظُر" تعني الترقُّب والتوجّس الشديدين، بعكس لفظة"انتظار" -مثلاً- والتي لا توحي بمثل هذه المعاني.

ويتراءى لابن المعتز أنّ للمشيب سيوفاً يستلّها ويسطو بها على اللّذات، فيضعف الشباب أمامه، يقول:[٥٥]

سَــلَّ المشَيِبُ سيوفَه فسطا على اللذات سطوا

حتّى انثنتْ حِمَّةُ الشبا بِ كليلةً وصحوت صحوا

وصورة السيوف تقترن بالفتك وسفك الدماء، وهذا ما ظلَّ ماثلاً في ذهن الشاعر، وهو ما كان يفرق منه ويخشاه؛ لأنه الإطار العام لمآسيه.

والمنية -في نظره- تشهر سيوف الشيب فوق رأسه، فيحسُ قرب الأجل، قال:(٥٦)

وقد أبصــرتْ عيني المنيَّةَ تنتضي سيوف مَشيبٍ فوق رأسي وأشفيتُ

ويرى ابن المعتز أنّه غريب في مجتمعه، كقوله:(٥٧)

إنّي غريبٌ بدارٍ لا كـــــرامَ بها كغربة الشعْرةِ الســـوداءِ في الشَمَطِ

ما أُطلِقُ العين في شيءٍ أُسَرُّ به ولستُ أُبدي الرِّضا إلاّ على السُخَطِ

وهذه الغربة النفسية نجمت عن الأوضاع المترديّة في عصره؛ ممّا جعله يثور ويسخط. وبخاصة انه شاعر حساس؛ فقد قيل: " ان أعصاب البشر تحت جلودهم، أما الشعراء، فأعصابهم فوق جلودهم، ولذلك كان استجاباتهم تحمل أكبر قدر من الانفعال باللحظة الراهنة لأي من المؤثرين: الألم والفرح" (٥٨).

ويبدو الشيب في شعر ابن المعتز رمزاً إلى الأعاجم الذين تغلغلوا في جسد الدولة العباسية. كقوله:(٥٩)

فإن يكن المشيب طرا علينا وأودى بالبشــاشةِ والشبابِ

فإنّي لا أعـــذّبه بشـــيءٍ أشــدَ عليه من نَتنْ الخضابِ

رأيتُ الشـيبَ والحِنّا عذاباً فسلّطتُ العذاب على العذابِ

فهل أراد الشاعر أن يرمز بالمشيب، هنا، إلى تسلُط الأعاجم -كالأتراك وغيرهم- على العرب في العصر العبّاسي؟. ولذا استخدم جملة "طرا علينا"،

فهم طارئون على الشعب العربي، ومتسلّطون عليه. كما استعمل ضمير الجماعة "علينا"، للتعبير عن الأمّة الإسلامية، وجاء قوله:"نتن الخضاب" -كما أرى- رمزاً إلى ملّةٍ أعجميةٍ لا يرتضيها الشاعر، ولا يطمئن إليها، ولذلك وصفها بأنها "منتنة الرائحة". والشيب والحِنّا -في رأيه- صنوان؛ فكلاهما عذاب للعرب.

ولكن لماذا سلّط الشاعر العذاب على العذاب؟ التسلُّط يعني الاستبداد والتدخّل في شؤون الآخرين قسراً وعنوةً، وهذا ما حدث من الأعاجم، وقتذاك؛ فقد استولى الأتراك على الحكم واستبدوا به منذ مقتل المتوكل؛ فسلِب الخلفاء العباسيون الإرادة، وكانوا كالأسرى بأيدي الأتراك[٦٠]، وابنُ المعتز إنّما يُريد أن "يسلّط" طائفةً أعجميّةً على أُخرى؛ لتقضي عليها، وتسومها شرّ العذاب؛ ليتخلّص العباسيون، جميعاً، من أذاهما. فابن المعتز عربيٌّ عباسيٌّ يعتزُّ بعروبته وأسرته[٦١]

ويرمز ابن المعتز بالشباب والشيب إلى الأعاجم، في قطعة أخرى، فيقول:[٦٢]

شَعَراتٌ في الرأسِ بيضٌ ودُعْجٌ	حلّ فيها جيـــلان رومٌ وزنْجٌ
أيها الشـــيبُ لمْ عبثتَ برأسي	إنّ عمـــري عَشْرٌ وعَشْرٌ وبنجُ
طار عن مفـرقي غرابُ شبابي	وعلاني من بعـــده شاهَمَرَجُ

ويلوح لي أنّ هذين الجيلين اللّذين حلاّ في "شعرات الرأس" ما هما إلاّ أقوامٌ من الأعاجم، غزوا الدولة العباسية؛ ولذا استخدم ابنُ المعتز الفعل "حلّ" -في البيت الأول- لأنّ المحلّ من الديار، ما حُلّ فيه لأيام معدودة، بعكس المقام، فهو ما طالت الإقامة فيه[٦٣].

فالأعاجم لم يقيموا في هذه البلاد مدةً طويلة، وإنما كانوا يحلّونها لفترة مؤقتة، ويتعاقبون عليها.

واستخدم الشاعر لفظة "روم" و"زنج"، وكلُ منهماقد أقضَ مضجع الدولة العباسية بحروبه وثوراته[٦٤]. ثم إنَ استخدام الفعل "عبثت" ذو دلالةٍ رمزيةٍ؛ فيرمز إلى عبث أولئك الأعاجم بالشعب العربي. وابن المعتز كان أميراً عباسياً، يتعلَق بأمَته، ويتأثر بالأحداث التي تتعرض لها؛ فكان شعره وثيقةً سجلَت آلام أمته وآمالها[٦٥].

ولنلاحظ كيف وفَر ابن المعتز انسجاماً -في البيت الأول- بين لفظة "بيض" -في الصدر- و"روم" -في العجز- فاللون الأبيض أو الأصفر ينسجم ولون الروم، وقوله "دُعج" بما فيها من سمة السواد، تتفق ولفظة "زنج"، في العجز.

ويتَضح من البيت الأخير أنَ ابن المعتز، حين تحدَث عن الماضي، بيَن أنَ غراب شبابه قد طار عن مفرقه، والطيران يعني السرعة والخفَة، لكنه حين تحدَث عن الحاضر استعمل الجملة الفعلية "علاني من بعده شاهَمَرَج"؛ فالعلو يعني الهيمنة والتمكَن من الشيء، والتحكَم به؛ فالشاعر -هنا- يستشعر الضعف ودنو الموت.

واستعمل ابن المعتز اللفظة الأعجمية "شاهَمَرْج" -وهي فارسيَة- بمعنى"الطائر"، واستعمالها، هنا، موحٍ، لأن الشاعر يشكو من تسلَط الأعاجم واستبدادهم؛ فعمد الى لفظة من لغتهم وبيئتهم.

ولعلنا لا نتعسف في هذا التحليل، " فالنص الأدبي ليس تجريدا محضاً، وليس تأملا منطوياً على ذاته، وليس معلقاً في فضاء مطلق. فداخل النص لا ينفصم عن خارجه، فهنالك علاقات ظاهرة أو خفية تربط الفردية - في النص- بالجمعية خارج النص، وبالمثل لا يمكن لدارس النص ان يتغافل عن زمنية النص وظرفه التاريخي. فسطح النص ونواياه المعلنة، تتخالف مع باطنه ونواياه الخفية، ومن هنا، تكون مشروعية التأويل وضرورته"[٦٦].

وإذا دققنا النظر في أشعار الشباب والشيب، لدى ابن المعتز، نجد أنَ معظمها جاء بشكل مقطوعات، وقد علَل بعض الدارسين المحدثين هذه

الظاهرة، في الشعر العباسي، فقال: "إنّ شكل المقطوعة الشعرية القصيرة قد صار في العصر العباسي إطاراً فنياً له وزنه وله خطره في شعر ذلك العصر؛ لأنه كان استجابةً لذوق العصر من جهة، وتحقيقاً لشعبية الشعر وسرعة تناقله ودورانه على ألسن الناس من جهة أخرى"[٦٧]، كما أنّ المقطوعة الشعرية "تبدو أشدّ تماسكاً، وأكثر استقصاءً للحظة الشعور أو الصورة الشعرية؛ إذ تعبر عن خاطرة واحدة، أو حالة نفسية لها بعض التميز"[٦٨].

فربما كان لشعور الشاعر بالضيق والتوتر أثر في ذلك؛ فالشاعر ينتابه الانفعال؛ فتأتى أشعاره ومضاتٍ سريعة، تمثل ضربات قلبه الثائر، وعواطفه المتحفزة

وثمة ظاهرة تمثلت في أشعار الشباب والشيب، لدى ابن المعتز، وهي كثرة استخدامه البحر الكامل[٦٩]، ولعل بروز تفعيلات هذا البحر ووضوحها وعلوها[٧٠]، هو الذي جعل الشاعر يستغلها في إبراز عواطفه التي لم يستطع أن يحتفظ بها مكبوتةً في قلبه. وقد وصف بعض الباحثين هذا البحر بأنه: "أكثر بحور الشعر جلجلةً وحركات. وفيه لونٌ خاص من الموسيقى يجعله -إن أريد به الجد- فخماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله -إن أُريد به الغزل- وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلواً مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبهة يمنعه أن يكون نزقاً أو خفيفاً شهوانياً.... ودندنة تفعيلاته من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور، حتى لا يمكن فصله عنهابحالٍ من الأحوال"[٧١].

ونحن لا نزعم أن هذا البحر يصلح لأغراض بعينها، حتى تكون قاعدة ثابتة؛ فهذه مسألة جدلية، ولكننا نرى أن البحر الكامل يناسب -في الغالب- المواقف والعواطف الصاخبة، من خلال ما يلاحظ عليه.

ونلاحظ أن الصورة الاستعارية هي السائدة في شعر الشباب والشيب لدى ابن المعتز، كقوله[٧٢]:

ماذا يريد المَشيبُ مني أشمَتَ بي حاسداً وزادا

فقد شبه المشيب بالإنسان الذي يبتغي منه شيئاً، على سبيل الاستعارة
وقوله:(٧٣)

عجَل شيبي على شــــبابي ولي ديونٌ علــى الحـــبيبِ
لمَا تولى الصبِا ســـــريعاً صَفَقْتُ وجهي على المَشِيبِ

فاعتمد على الصورة الاستعارية في قوله: "عجَل شيبي على شبابي"، وقوله: "تولّى الصبِا سريعاً".

ولا ريب في أنَ الاستعارة تأتي في مرحلة بعـد التشبيه، وتحتـاج إلـى جهد فنَي في صياغتها أكثر مَما يحتاج اليه التشبيه، بل هي مرحلة راقية انتقل اليها التشبيه(٧٤)

وابن المعتز عاش في القرن الثالث الهجري؛ فشهد التطوَر الذي طرأ على العقلية العربية بفعل الثقافات المختلفة؛ ومن هنا، فلا عجب أن يعمد الى الاستعارة في شعره.

لقد كشفت الدراسة عن أن ظاهرة "الشباب والشيب في شعر ابن المعتز" ذات أبعاد مختلفة. ومن هذه الأبعاد جزع الشاعر على فقده شبابه؛ فالشيب يعني انقضاء فترة اللهو والملذات، بل هو مقدمة للموت؛ فكان ابن المعتز يربط بين الشباب والغزل، فالشباب هو المرحلة التي تحبها الفتيات، في حين أن المشيب تفرُ منه النساء، وتنفر منه. وقد لجأ الشاعر إلى أن يُرقَع شيبه بالخضاب، ولكنه أدرك -أخيراً- أن هذا الخضاب لا يجدي أمام سطوة المشيب.

وفي بعض الأحيان يقرن الشاعر المشيب بالعمل الصالح والتقوى، لأن مرحلة الشيخوخة -في رأيه- تكفل للإنسان حُسن التصرف، بل إنَ المشيب واعظ للإنسان، كي يتخلى عن لهوه وعبثه. ويصبر الشاعر على ذهاب الشباب -أحياناً- فينكر أن يكون الشيبُ علامةً لكبر السنَ.

ويرى ابن المعتز أنه شاب بسبب الكوارث والمآسي التي اعترت حياته وحياة أسرته وحياة قومه العباسيين، من قتلٍ وتشريد، ولذا شاعت ألفاظ الحزن والموت في ثنايا أشعاره.

وكان يرمز بالشيب إلى الأعاجم -من الأتراك والفرس والروم وغيرهم-، الذين تسلّطوا على الشعب العربيّ، وقتذاك، واستبدوا به، وسلبوا الخلفاء إرادتهم، ولذا كان يُحس غربةً نفسيّةً في مجتمعه.

ومن السمات الفنية التي برزت في شعره: شيوع المقطوعات القصيرة، بالإضافة إلى استخدامه البحر الكامل بصورة تسترعي الانتباه، ثم شيوع الصورة الاستعارية.

المصادر والمراجع

(١) ابن المعتز، عبد الله، الديوان، شرحه مجيد طراد، ١٩٩٥، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ج٢، ص٣٥٤.

(٢) درو، اليزابيث، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د.محمد ابراهيم الشوش، ١٩٦١، بيروت، ص٥٩.

(٣) الديوان، ج٢، ص٣٦٢. المعشار: الجزء من عشرة.

(٤) المصدر نفسه، ج٢، ص٢٣٥. تفًا: اسم فعل يدل على التأفف والتضجر.

(٥) بشر، كمال، الأصوات العربية، ١٩٨٧، مكتبة الشباب، ص ١١٨-١٢٠.

(٦) الديوان، ج٢ ، ص٢٨٠. السبج: الخرز الأسود.

(٧) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب المحيط، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، ١٩٧٠، عذل.

(٨) الأصفهاني، أبو الفرج أحمد بن الحسين، الأغاني، ١٩٩٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ج١٠، ص٣٢٣، وموسى، أحمد ابراهيم، الصبغ البديعي في ا للغة العربية، ١٩٦٩، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر- القاهرة ص١٠٩.

(٩) الديوان، ج٢، ص٣٥٩.

(١٠) راي، وليم، المعني الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ١٩٨٨، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ص ١٧.

(١١) الديوان، ج٢، ص٣٥٥.

(١٢) انظر المصدر نفسه، ج٢، ص٥١، ٣٥٥، ٣٥٧، ٣٥٩ ، ٣٦٨، ٣٧٥، ٣٩٣، ٣٩٧ .

(١٣) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ١٩٦٥، دار المعارف بمصر، ص٤٥٨-٤٥٩.

(١٤) الديوان، ج٢، ص٣٦٤.

(١٥) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٥٧-٣٥٨.

(١٦) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٦١.

(١٧) عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٠٤.

(١٨) الديوان، ج١، ص٤٥٢.

(١٩) المصدر نفسه، ج١، ص١٣٨.

(٢٠) المصدر نفسه، ج١، ص٥٢٢.

(٢١) المصدر نفسه، ج١، ص٥٢٤.

(٢٢) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٥٣.

(٢٣) انظر ربابعة، موسى، ظاهرة التجريد في نماذج من الشعر الجاهلي، مجلةدراسات-العلوم الانسانية (أ)، ١٩٩٥، الجامعة الأردنية، المجلد٢٢، العدد٢، ص٧٣٦-٧٥٤. فقد أفدتُ من بحثه.

(٢٤) الديوان، ج١، ص٣٤٤.

(٢٥) الشابشتي، أبو الحسن علي بن محمد، الديارات، تحقيق كوركيس عواد، ١٩٦٦، منشورات مكتبة المثنى-بغداد، ط٢، ص٧٢.

(٢٦) الديوان، ج٢، ص٣٥٣.

(٢٧) المصدر نفسه، ج١، ص١١٥.

(٢٨) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٧٢.

(٢٩) المصدر نفسه، ج٢، ٣٥١.

(٣٠) المصدر نفسه، ج٢، ص١٥٣.

(٣١) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٨٠

(٣٢) كاودن، الأديب وصناعته، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، ١٩٨٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ص٩٨.

(٣٣) الديوان، ج١، ص٣٦١. أخلقت الشبابا: أبليته، أي فقدته.

(٣٤) الايوبي، سعيد، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، ١٩٨٦، مكتبة المعارف، الرباط، ص ٢٠٠.

(٣٥) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٨٢.

(٣٦) انظر المصدر نفسه، ج١، ص٨٣، ٤٨٢، ج٢، ص٢٢١، ٣٥٥، ٣٧٦، ٣٨٢.

(٣٧) الأصفهاني، الأغاني، ج١٠، ص٣٢٨، وانظر عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ١٩٨٢، دار الجيل-بيروت، ط١، ص٢٥٨

(٣٨) عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية، ١٩٩٢، دار الآداب، بيروت، ط ١، ص ١٨٥، وانظر الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ١٩٨٥، النادي الأدبي الثقافي، جده - السعودية، ص ١٢٧.

(٣٩) الديوان، ج٢، ص٣٠١.

(٤٠) المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمدمحي الدين عبد الحميد، ١٩٨٨، دار الفكر للطباعة والنشر، ج٤، ص١١٧-١١٨، وانظر محمود، حسن أحمد، والشريف، أحمد ابراهيم، العالم الاسلامي في العصر العباسي، ١٩٩٥، دار الفكر العربي-القاهرة، ص٢٦٢، وانظر عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ص٢٢٣.

(٤١) انظر المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج٤، ص١٧٨.

(٤٢) الحاوي، ايليا، في النقد والأدب، ١٩٧٩، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج٢، ص٧١.

(٤٣) الديوان، ج١، ص٦٨. حسير: ضعيف أو كليل.

(٤٤) مروة، محمد رضا، عبدالله بن المعتز خليفة يوم وليلة، ١٩٩٠، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ص١٥٤.

(٤٥) ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تحقيق وتعليق د. محمد زغلول سلام،منشأة المعارف بالاسكندرية، جلال حزى وشركاه، ط٣، ص٦٢.

(٤٦) انظر مكليش، أرشيبالد، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الجيوسي، ١٩٦٣، بيروت، ص٦٧. وانظر وادي، طه، جماليات القصيدة المعاصرة، ١٩٨٩، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ص ٢١٢.

(٤٧) الديوان، ج١، ص٤٤٢.

(٤٨) الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ١٩٦٨، دار المعارف بمصر، ج٩، ص٢٥٨-٢٥٩.

(٤٩) المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج٤، ص١١٢.

(٥٠) الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، ص١٩١-١٩٢.

(٥١) ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، ١٩٧٣. دار المعارف بمصر، ط٢، ص٣٣٤-٣٣٥.

(٥٢) الديوان، ج٢، ص٤٢٦.

(٥٣) المصدر نفسه، ج٢، ص٤١٦.

(٥٤) المصدر نفسه، ج١، ص٨٣. والأصل أن يقول الشاعر (داع)، ولكنه أثبت الياء للقافية.

(٥٥) المصدر نفسه، ج١، ص١١٩.

(٥٦) المصدر نفسه، ج١، ص٤٥، وانظر ص١٩٢.

(٥٧) المصدر نفسه، ج٢، ص٤٦٠.

(٥٨) المقالح، عبدالعزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ص ٢٦.

(٥٩) الديوان، ج٢، ص٣٦٠.

(٦٠) انظر ابن الطقطقا، محمد بن علي، الفخري في الآداب السلطانية والدول الاسلامية، ١٩٦٠، بيروت، ص٢٤٣، والسيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ١٩٨٩، المكتبة العصرية-بيروت، ص٣٨١، ٤٠٧، وانظر عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ص٢٢٤.

(٦١) ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، ص٣٣٣.

(٦٢) الديوان، ج٢، ص٣٦٨. البنج: كلمة فارسية بمعنى خمسة. الشاهمرج: معربة من شاه مرغ، وهو طائر أبيض كبير الجسم.

(٦٣) انظر الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع، ١٩٧٢، مكتبة المعارف، بيروت، ط١، ص٢١٦.

(٦٤) انظر المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ص٥٩. فقد ذكر أنَ ملك الروم توفيل خرج سنة ٢٢٣هـ، فنزل مدينة زبطرة، وافتتحها بالسيف، وقتل الصغير والكبير وسبى، فضجَ الناس في الأمصار، واستغاثوا في المساجد والديار،

كما ذكر في ج٤، ص١٩٥ عن الزنج أنهم كانوا يقتلون النساء والأطفال والشيوخ ممن لا ستحقَ القتل. وانظر عن الزنج وثورتهم محمود، حسن أحمد، والشريف، أحمد ابراهيم، العالم الإسلامي في العصر العباسي، ص٢٧٢-٢٧٦.

(٦٥) انظر عطوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الثاني، ١٩٨٢، دار الجيل- بيروت، ط١، ص٢٢٢.

(٦٦) عيد، رجاء، ما وراء النص، مجلة علامات في النقد، ديسمبر، ١٩٩٨، م ٨، ج ٣٠، ص ١٩٢.

(٦٧) اسماعيل، عز الدين، في الأدب العباسي (الرؤية والفن)، ١٩٧٥، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص٤٢٠، وانظر غصوب، غصوب خميس محمد، عبد الله بن المعتز شاعراً، ١٩٨٦، دار الثقافة، قطر-الدوحة، ط١، ص٣٨٠.

(٦٨) القط، عبد القادر، في الشعر الاسلامي والأموي، ١٩٧٥، دار النهضة العربية، بيروت، ص١٣٦.

(٦٩) انظر الديوان، ج١، ص١١٩، ١٣٨، ٣٠١، ٣٠٦، ٣٤٤، ٤٤٢، ٤٥٢، ج٢، ص٣٥٤، ٣٥٩، ٣٦٠، ٣٦١، ٣٦٢، ٣٧٠، ٣٨٢.

(٧٠) انظر علي، عبد الرضا، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ١٩٩٧، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، ص٤٤، ونافع، عبد الفتاح، عضوية الموسيقى في النص الشعري، ١٩٨٥، مكتبة المنار-الأردن، ط١، ص٢٠.

(٧١) المجذوب، عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ١٩٧٠، دار الفكر، بيروت، ط٢، ج١، ص٢٤٦.

(٧٢) الديوان، ج٢، ص٣٧٦. وانظر الأشعار التي وردت في ثنايا البحث.

(٧٣) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٦٢.

(٧٤) خليف، يوسف، دراسات في الشعر الجاهلي، ١٩٨١، مكتبة غريب-القاهرة، ص٨٧.



صورة سيف الدولة الحمداني في شعر السّريّ الرّفّاء* (١)

كان سيف الدولة الحمداني يدافع عن الشام وبلاد العرب في القرن الرابع الهجري، في وجه الروم وغيرهم، كما كان أديباً يرعى الحركة الأدبية، ويشجع عليها؛ ولذا؛ احتلَ مكانةً ممتازةً في نفوس الشعراء؛ فتباروا في مديحه.

ومن الشعراء الذين برزت صورته جليّة في أشعاره: السَريَ الرفَاء، بيد أن السرَيَ لم ينل شهرةً كافيةً؛ ذلك أنَه عاش زمن أبي الطيَب المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس. وقد تطَرقت إليه بعض الدراسات - وهي جادَة - من أشهرها: دراسة الدكتور مصطفى الشكعة: "فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين"، ودراسة الدكتور درويش الجندي: "الشعر في ظل سيف الدولة الحمداني"، ودراسة الدكتور سعود محمود عبدالجابر: "الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني"، ودراسة الدكتور نصرت عبدالرحمن: "شعر الصراع مع الروم في ضوء التاريخ"، ودراسة عبد المعطي أحمد مصطفى:"روميات السري الرفاء".

وقد جاءت الدراسات الثلاث الأولى؛ لتتحدث عن موضوعات الشعر بعامة في تلك الفترة -كما أراد مؤلفوها- ولم تلتفت إلى شعر السري كثيراً، وإنما تناولت بعض اشعاره في وصف الطبيعة والمديح بمنهج وصفي خارجي.

أمَا دراسة الدكتور نصرت عبد الرحمن، فقد، تحدثت عن شعر الصراع مع الروم ابتداء من القرن الثاني إلى نهاية القرن الرابع الهجري، وقد تناولت نماذج من شعر السَري ، ولكنها اهتمت بأبي الطيب المتنبي وابن هانئ الأندلسي.

---

* نشر في مجلة المنارة، التي تصدر عن جامعة آل البيت، المجلد ٨، العدد ٢، ٢٠٠٢.

في حين عقدت: "روميات السري الرفاء"- وهي رسالة ماجستير مخطوطة في جامعة الأزهر- موازنة بين السري والمتنبي وأبي فراس الحمداني.

ومن هنا؛ جاء هذا البحث؛ لينصف السَريَ الرَفَاء، ويكشف عن صورة سيف الدولة الحمداني في شعره.

وقد قسمت البحث إلى ثلاثة محاور رئيسة ارتبطت بصورة سيف الدولة، هي:

١. القيم الإنسانية.

٢. القيم البطولية

٣. القيم الدينية

أولاً: القيم الإنسانية:

أضفى السَريَ الرَفَاء كثيراً من القيم الإنسانية على سيف الدولة الحمداني، من ذلك وصفه برحابة الصدر، قال[٢]:

رحيب الصدر ينزل آمليه   من الآمال أوسعها رحابا

وسيف الدولة كريم، يبدد الكرم أمواله، لكنه يحافظ على أمجاده ويحفظها، قال السري[٣]:

يروع الندى أمواله بنفادها   وما ريع مجد عنده بنفاد

ويقوم البيت على الثنائية الضدية بين نفاد الأموال المفضي إلى عدم نفاد المجد، كما برزت ظاهرة التشخيص التي جعل فيها الشاعر الندى والمال إنسانين يروع أو يخيف الأول منهما الثاني، بينما جعل المجد بالمقابل إنساناً لا يروعه أحد.

ويصفه بالكرم، فيقول[٤]:

أعليّ آثرت العلا فتجمعت   وأهنت مالك بالندى فتفرقَا

يخاطب الشاعر سيف الدولة باسمه الصريح: "علي"، مستخدما حرف النداء: الهمزة، وهي لنداء القريب؛ فالممدوح قريب من الشاعر ومن الرعية، لا تفصله عنهم حواجز.

والصورة تقوم على التضاد، في البيت؛ فالمعالي متجمعة في شخصية الممدوح، أمَا المال، فمبذَر ومهدر.

والحقيقة إنَ سيف الدولة كان كريماً، فقد أشاد القدماء بكرمه، قال ابن الأثير: "كان سيف الدولة جواداً كريماً شجاعاً وأخباره مشهورة بذلك"(٥).

وقد حظي السريِ بنعم سيف الدولة ومآثره؛ فلهج بها، وبين أنها مآثر معروفة، لم يتكلف جهداً في التماسها، قال(٦):

حملتني نعماً شرفت بحملها ... فإذا نطقت بها نطقت مصدَقا

لا تفصم الأيام طوقي إنني ... أصبحت بالإحسان منك مطوقا

وتبرز ذاتية الشاعر، هنا، فسيف الدولة ذو أياد بيضاء على الشاعر، وهو - الشاعر يعترف بها، ويصوغها في لوحة فنية، يجسم فيها النعم بالحمل الثقيل الذي يتصدى له، ويحمله، ولكنه حمل مشرف، ثم يشبه إحسان الممدوح بالطوق الذي يزين عنقه.

وكلمة "الطوق" ذات دلالة عميقة؛ "فالطوق أقرب إلى العنق من القلادة والعقد، والعنق في فلسفة الإسلام مرتبط بالعبودية؛ فكأن هذه النعم تستعبد الشاعر وتبقيه قيد الفضل والإحسان، ولعلَ الشاعر ينظر إليها هكذا"(٧)، فلغة الشعر تنأى عن المباشرة والتصريح، "فنحن في العمل الفني لا نواجه مفردات، وإنما نواجه عالماً من الصور والإيحاءات والإيماءات والتواريخ"(٨).

والسماحة طبع في سيف الدولة، أما المكرمات، فمعروفة فيه، قال السري(٩):

إن السماحة أخلاق عرفت بها ... والمكرمات حديث عنك مسطور

بنى الشاعر شخصية الممدوح على قيم ومثل رآها نموذجاً للكمال الإنساني، من مثل: السماحة والمكرمات، وهي من المثاليات التي عبر عنها الشاعر العربي القديم، "فالمدحة ليست لغواً ولا هراء كما يقال، وليست نفاقا ولا رياءً، وإنما هي أخلاقية العرب التي حفزتهم إلى الفضائل والمكارم"(١٠).

وسيف الدولة رد السماح بعدما تقادمت عهوده، فأعادها خضراء يانعة، قال السري(١١):

رد السماح وقد تقادم عهده   مخضرة عرصاته وإكامه

اعتمد الشاعر على اللون في صورته، ولعل اللون الأخضر يرمز (هنا)، الى الأمل والربيع والتجديد والنمو(١٢).

ومن الجدير ذكره أن السري كان يهتم بالتلوين في صوره، فكانت من أبرز سماته التصويرية، وأوضح ما يميزه عن المتنبي وأبي فراس الحمداني(١٣).

ومن مناقب سيف الدولة الرحمة، قال السري(١٤):

رحب على آمليه ظل رحمته   وليس بينهم قربى ولا رحم

وهي رحمة تعم جميع الناس، حتى لو كانوا ممن لا تربطهم به صلة القربى.

ومما يستحق الذكر أن القدماء نوهوا بسماحة الحمدانيين، قال الثعالبي: "وكان بنو حمدان، ملوكاً وأمراء، أوجههم للصباحة، وألسنتهم للفصاحة، وأيديهم للسماحة، وعقولهم للرجاحة"(١٥).

وسيف الدولة عادل، قال السري(١٦):

وأثرت بالعدل الخلافة فاعتلى   سناها وكاد الجور يخمد نورها

وقال(١٧):

بعثت إلى الثغور سحاب عدل   وبذل لا يغب له انهمار

وأسكنت السكينة ساحتيها   فقرت بعدما امتنع القرار

والعدل من القيم النبيلة التي يحبها الناس؛ فهي تلبي للإنسان الحاجة الروحية التي تتمثل في المساواة في الحقوق والواجبات، فهو سلام وسكينة واستقرار في النفوس، وهو من الصفات التي كان العباسيون يؤثرون أن يوصفوا بها.

وواضح أن الشاعر قد وظف الصوت في خدمة المعنى، فقد كرر حرف الثاء مرتين في البيت الأول، كما كرر حرف السين ثلاث مرات في البيت الثاني، وهما - الثاء والسين- صوتان مهموسان يناسبان حالة السكينة والطمأنينة التي تنجم عن العدل، فيبدو أن اختيار الشاعر لهذين الصوتين جاء ترجمةً للواقع النفسي، ولا شك في أن "بناء الأصوات له ارتباط وثيق مع ظلال المعاني، ومع إشعاع المشاعر الوجدانية المنبثقة عن التجربة الشعرية"(١٨).

ويتوخى سيف الدولة حسن الثناء في أعماله، قال السري(١٩):

أبا الحسن اخترت حسن الثناء   ومثلك من يحسن الاختيارا

إن الممدوح يختار الأفعال والمآثر التي تجلب له حسن الثناء، وهذه هي الصورة المثالية للحاكم المسلم التي ترنو إليها الرعية.

ومن هنا، فهو محسود، قال السري(٢٠)

وكل الهموم الى الحسود فحسبه   أن يقطع الليل التمام تأرقا

فضل الفتى يغري الحسود بسبه   فالعود لولا طيبه ما أحرقا

وغير خاف أن الأمر في البيت الأول قد خرج الى معنى النصح والارشاد، فالشاعر ينصح سيف الدولة أن ينام قرير العين، وأن يدع الحساد يقضون ليلهم الطويل، يتقلبون في نار الهموم والأرق.

كما جاء البيت الثاني حكمة نادرة، فالحساد هم الذي يبرزون مآثر الانسان بكثرة حديثهم عن نعمه وفضائله، كالعود الذي لا يعرف طيبه الا بعدما يحرق، فتعم رائحته الذكية.

ومن الواضح أن الشاعر وظف الصورة النفسية في البيت الأول، لكنه عمد الى الصورة الشمية في البيت الثاني.

وقد استمد الشاعر الصورة في البيت الثاني من أبي تمام.[٢١]

ومن صفات سيف الدولة أنه ينجز وعده في الأمور الخيرة التي تعود بالفائدة على الناس، لكن العفو يمنعه إذا هم بالشر، قال السري[٢٢]:

إذا وعد السرّاء أنجز وعده   وإن وعد الضراء فالعفو مانعه

ولا بد من أن نقف عند النسيج اللغوي في البيت؛ فقد استخدم الشاعر أداة الشرط: "إذا" مع السرّاء، وهي أداة تستعمل في المعاني الممكنة الحصول، بينما عدل إلى "إن"، وقرنها بالشر، وهي أداة تستعمل في المعاني المستحيلة[٢٣]، في الغالب. وهذه الصياغة اللغوية تنسجم مع ما أراده الشاعر، كما استعمل الشاعر فعلين - فعل الشرط وجوابه في الصدر - وهما يجسدان صورة الوفاء بالوعد والتحرك لإنجازه - حتى لو كان الشاعر غير واع - لكنه زرع الجملة الاسمية، في نهاية العجز، "فالعفو مانعه"؛ لتوحي بحالة الثبات والامتناع عن الضرر.

ومن هنا؛ فلا غرابة أن تتمنى الرعية أن يطول عمره؛ فسيف الدولة كالربيع الذي يرنو إليه الناس، ويحبون دوامه، قال السّري[٢٤]:

ود البرية أن عمرك دائم   وكذا الربيع يحبُ منه دوامه

والشاعر، هنا، يوازن بين الممدوح والربيع، ووجه الشبه بينهما هو الجمال والخير والنماء، وهي أمور محببة إلى الناس، جميعا.

وأما استعماله لفظة: "البرية"؛ فتوحي بالرعية قاطبة.

ويصفه، ثانية، بالربيع الطلق الذي يسر الناظرين قدومه، فيقول(٢٥):

أنت الربيع الطلق إن ساء الثرى   مترجل الأنواء، سر قدوما

لقد وضع الشاعر الربيع في صورة بصرية حركية، فتخيله إنساناً يسر قدومه، وهو إنما يقصد بالربيع سيف الدولة، وقد جاءت كلمة: "الطلق"؛ لتوحي بالانعتاق من القيود، والانطلاق في فضاء الحرية؛ فالمجتمع كان مقيدا بقيود تركته رهن واقع مؤلم، تعمه أزمات فكرية وأخلاقية، ولكن بعد مجيء سيف الدولة، تحطمت هذه القيود، وعمت أضواء الحرية المجتمع، فانتعش الناس، وعاشوا حياة حرة كريمة(٢٦).

وبوارق سيف الدولة ذات وجهين: الأول: سحائب عند قوم، والآخر: صواعق عند آخرين، قال السري(٢٧):

لمعت بوارقه فكن سحائباً   في معشر وصواعقاً في معشر

لعل أبرز ما يلقانا في البيت السابق الثنائية الضدية، فالممدوح مصدر الخير والعطاء وقت السلم، كما أنه مصدر الهلاك والشدة عند الحرب، ولا ريب في أن عنصر الدهشة الشعرية يتحقق من خلال هذا التضاد، إذ يغدو التضاد عملية فاعلة لدى القارئ، "فازدياد درجة التضاد ثم البلوغ إلى التضاد المطلق قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية، ولذلك فإن مولد الشعرية في الصورة وفي اللغة هو التضاد لا المشابهة"(٢٨).

ويشد القارئ الخطاب في النص، فالسحائب والصواعق مصدرهما السماء، فكأن الشاعر يومئ إلى أن ما يفعله سيف الدولة من خير أو شر، هو بتأييد منه سبحانه وتعالى؛ فالسحائب تشي بالخير والنماء والعطاء، أما الصواعق، فهي - في الأصل - الأصوات الشديدة من الرعدة يسقط معها قطعة نار(٢٩)، فهي لفظة ذات علاقة بالسيف الذي يتوارى خلف هذه الصواعق؛ "فالعلاقة بين السيف والصاعقة تتجاوز قدرة كل منهما على القتل؛ لتلتقي بما كانت العرب تتصوره من أن الصواعق حينما تغور في الأرض، تؤول إلى قطعة

من الحديد إذا ما استخرج صنعت منها أشد أنواع السيوف فتكا؛ فكأن لغة الشعر، تعود بالسيف إلى أصله وتواريه خلف هذا الأصل"[٣٠].

والشجاعة متأصلة في سيف الدولة، فهو ينتمي إلى قبيلة "تغلب" ذات البأس والشدة، قال السري[٣١]:

وأغلب إن سار في تغلب   سمعت لسمر الرماح اشتجارا

ومن الواضح أن الشاعر وظف بنية الجناس، في البيت، في قوله: "أغلب" و "تغلب"، وكلاهما يحمل معنى الغلبة والنصر، وينبغي أن نعرف أن السري كان "من أكثر المولعين بالجناس"[٣٢]؛ ليخدم به الجانب الصوتي؛ فالجناس ظاهرة لغوية أصيلة في بنية الألفاظ تترامى فيها اللغة إلى دلالات وأصوات تحرك المعنى الداخلي وتحرك الشعر نفسه[٣٣].

وقد قامت الصورة على البصر والسمع والحركة، وكأن السري يبتغي أن يقول: إن أفعال الممدوح ظاهرة، فهي ملء السمع والبصر، فلا تخفى على أحد.

وسيف الدولة يصول على الدهر، كناية عن شجاعته وإقدامه، قال السري[٣٤]:

سيف الإمام الذي يصول على الد   دهر إذا الدهر صال أو عرما

يتشكل البناء الاستعاري في البيت، من خلال الاستعارة الفعلية، في قول الشاعر:"يصول على الدهر:، و "إذا الدهر صال أو عرما"، فالمألوف والعادي أن لا يصول الإنسان على الدهر، وأن لا يكون الدهر فاعلاً للفعل صال"المحذوف"، ولكن الشاعر يمنح الدهر، هنا، إنسانيةً، ولذلك، يصبح الدهر خارجاً عن مجال المجردات وداخلاً في المجال الإنساني، كما أن نسبة الفعل "صال" إلى الدهر، تؤكد فاعلية الدهر وسطوته[٣٥]، ولكن الممدوح قادر على مواجهته وصده.

ويتصف سيف الدولة بالهيبة، حتى إن القبائل كانت تمنحه طاعتها، خوفا منه، قال السري[٣٦]:

منحتك طاعتها القبائل رهبة　　فمنحت جمرة عزها تضريما

أعطاك أصعبها الخطام ولم يكن　　ليقود غيرك صعبها مخطوما

ويدل النص على أن في سيف الدولة غلظة، أحيانا، في معاملة بعض القبائل العربية، ولكن ينبغي أن ندرك أن هذه القبائل كانت تزيد من هموم الأمير بين الحين والآخر بثوراتها التي كانت تهدف للعبث والفساد والسلب والنهب، ولكنه كان لها بالمرصاد(٣٧).

ولعل من أشهر هذه القبائل: بني كلاب؛ فقد ذكر أحد الشعراء - الببغاء - حلم سيف الدولة وعفوه عنهم(٣٨).

غير أن سيف الدولة كان يوقظ في هذه القبائل الحماسة، ولا عجب في ذلك؛ فهو عربي تغلبي، ومعظم جيشه كان من القبائل العربية التي تضرب في الشام(٣٩).

وإذا تأملنا النص السابق، نجد ان البادية ظلت مصدر وحي الشاعر في صوره، وذلك من خلال ذكره الخطام الذي يستعمل لقياد الناقة عند العرب.

وقد وظف الشاعر النظام النحوي في خدمة المعنى في النص، فعمد إلى أفعال متعدية تحتاج إلى مفعولين، في قوله: "منحتك طاعتها القبائل" وقوله: "أعطاك أصعبها الخطام"، وقدم فيهما المفعول به الأول: "الكاف" على الفاعل؛ لأن المفعول به جوهري في النص، إلى جانب أن الفعلين: "منح" و "أعطى" يستدرجان إلى الذهن معنى التسليم والخضوع والبعد عن الرفض والمقاومة.

ويصور السري سيف الدولة ذا سطوة على ملوك الأرض، وهم يعلمون أن حياتهم ومماتهم رهن بعفوه عنهم أو عقابه عليهم، يقول(٤٠):

علمت ملوك الأرض أن حياتها　　ومماتها في عفوه وعقابه

وكانت ملوك الأرض تخشاه، فتقف إجلالا له، وتعظيما لمكانته، وكانت تغض أبصارها من هيبته، قال السري(٤١):

حضرنا والملوك له قيام   تغض نواظرا منها انكسار

وهي صورة محسوسة ترمز إلى إذلال الآخرين وخضوعهم.

والملوك هي التي تنشد سلمه؛ إذ لا حيلة لهم أمامه، قال السري(٤٢):

وغدت ملوك الأرض تخطب سلمه   من منجد نائي المحل ومغور

ورأوه شمسا في غمامة نائل   تهمي وبدرا في دجنة عثير

يشبه الشاعر سيف الدولة بالشمس التي تبدو وسط سحابة، وبالبدر في ليلة مظلمة؛ فيبدو أكثر إشراقا، ولكن لا بقصد إبراز الجمال الحسي، وإنما للإيحاء بمكانته السامية التي ترتفع عن مكانة البشر؛ فالرجل - في الشعر العربي - معنى والمرأة صفة.

ويلتفت السري إلى كافور الاخشيدي؛ فيصوره مذعنا لسيف الدولة، قال(٤٣):

كم وقعة لك شبت في الضلال بها   نار وأشرق منها في الهدى نور

ونهضة خر فسطاط الكفور لها   خوفا وأذعن بالفسطاط كافور

والظاهر أن العلاقات بين الحمدانيين والإخشيديين لم تكن حسنة(٤٤)، أحيانا.

وواضح أن الشاعر استخدم أسلوب التكثير المتمثل بـ "كم" الخبرية؛ ليدلل على تكرار هذا الحدث وكثرته.

ويبدو أن لدى الشاعر مهارة لغوية؛ فقد ربط الفعل المضعف: "شبت" بالنار؛ لأن النار سريعة الانتشار والاشتعال، ثم قرنها بالضلال.

ومن المعروف أن الضلال يؤدي بصاحبه إلى النار، ولكنه ربط الهدى بالنور والإشراق والضياء؛ فالشاعر تأثر بالقرآن الكريم في هذه الصورة.

ويصف السري سيف الدولة بأنه قائد مجرب وصاحب رأي، فلا يستعين بغيره، يقول(٤٥):

لا يقتدي بسواه في تدبيره   والبحر يغنى عن رذاذ ضحائه

بنى الشاعر صورته على التشبيه الضمني؛ فاستغل صورة البحر - رمز سيف الدولة - ليقابله بالرذاذ - رمز الآخرين - وحين نتخيل صورة الرذاذ الضعيف أمام البحر الزاخر؛ فإننا نستصغر هذا الرذاذ.

ثانيا: القيم البطولية:

تتردد أصداء الحروب والمعارك وبخاصة مع الروم، في شعر السري الرفاء، وتبدو صورة سيف الدولة جلية في هذا المجال؛ فقد صور السري غزوات سيف الدولة في بلاد الروم، كما تحدث عن دفاعه عن الثغور العربية.

وها هو ذا السري يصف سرايا سيف الدولة وهي تخترق بلاد الروم، فيشبهها بالسيول المتدافعة، قال(٤٦):

خرقت سراياه الدروب كأنها   سيل تدافع موجه فتخرقا

لقد اصطبغت الصورة بالحركة التي أبعدت النص عن طابع الجمود، وهي حركة تأتلف مع جو الهجوم الذي يستلزم السرعة والانقضاض، ومال الشاعر إلى الاغراق في الصورة التشبيهية باستخدام: "كأن" التي منحتها عمقا.

ويستوقفنا تشبيهه الجيش بالسيل المتدافع الأمواج، وهي صورة مكررة منذ العصر الجاهلي، "لكن الشعراء لم يقصدوا هذه المشابهة الشكلية، ولا تمثيل الحركة في الزحف والتدافع، فقد كانوا أصدق حسا وأقدر على تجسيم روح الماء .... فالماء عنصر أساسي من عناصر الحياة. وعده الإنسان القديم أقوى من التراب والهواء والنار، والماء فيه القوة والتدمير، وهذا المعنى أراده الشعراء للجيش والمحاربين، ولا معنى لكثرة الجيش وتدافعه إذا لم يكن فيه قوة الماء وتدميره".(٤٧)

ويصور السري سيف الدولة ينقض على الروم، فيمعن فيهم قتلا، ثم يتخيل الأغماد تنكر السيوف؛ لأنها - أي السيوف - ظامئة إلى قتال الأعداء، أما الخيول، فقد ألفتها المنخفضات والآكام، وكأنها لم توجد إلا للحرب؛ فهي ملجمة، كناية عن استعدادها للانطلاق في كل لحظة، قال(٤٨):

رمى الصليب وأبناء الصليب فلم ... تغمد صوارمه إلا وهم رمم

بالبيض تنكرها الأغماد مغمدة ... والجزد تعرفها الغيطان والأكم

كأنما نتجت للحرب مسرجة ... مركبات على أفواهها اللجم

والصورة التي رسمها الشاعر، هنا، تمثل صورة الهجوم الذي قام به سيف الدولة على الروم، وفتكه بهم، مما بعث البهجة في نفسه -أي الشاعر-، شأنه شأن جماعة المسلمين.

ومن الملامح الصياغية التي تستوقف النظر في النص السابق، غرس الشاعر المفعول به: "الصليب" في مطلع البيت الأول، وتأخيره أدوات القتال: "البيض" و"الجرد"، وقد يكون لهذه الظاهرة اللغوية جذورها من الناحية النفسية؛ فهي تعكس تشفي الشاعر من الروم وهلاكهم، وقدم الشاعر "البيض" على "الجرد"؛ لأن البيض مهمة في القتال؛ فهي الأداة الحاسمة التي يستعملها المحارب في المواجهة واللقاء القريب.

ولعلنا لا نبالغ في هذا التحليل؛ "فالنص يتجاوز صاحبه ويوحي بما لم يرغب المؤلف في التعبير عنه، وحينئذ تكون مقصدية النص ذات فائدة كبيرة في التأويل، فمقصدية المؤلف ومقصدية النص يتلقاهما قارئ عبر العلاقات اللغوية؛ فيفهم ما تيسر، ثم يتأول حسب العلاقات التي تكونت لديه"(٤٩).

ويبدو أن السري قد تأثر بأبي الطيب المتنبي(٥٠) في النص السابق؛ إذ إن السري كان معاصرا للمتنبي وقد خالطه في بلاط سيف الدولة؛ فتأثر به ولا سيما في قصائده الحربية.

وكان سيف الدولة يتهيب الإغارة على الروم في الشتاء، لقسوة الطبيعة فيه، ولذا نرى السري يتوعد الروم بعد انقضاء فصل الشتاء، فيصور الجيوش التي سوف تغزوهم، ويتخيل الطيور تحوم فوقها، تنتظر جثث القتلى وأشلاءهم، قال(٥١):

أبناء الصليب تواعدتكم	قواضب تنثر الهام اقتضابا
إذا طارت مرفرفة عليه	عقاب الجو فانتظروا العقابا
وإن حسر الضريب ملاءتيه	عن الدربين فارتقبوا الضرابا
فقد عاق الشتاء الحين عنكم	وعز الحرب فيه والحرابا

ولذا "فقد كانت معظم غزوات سيف الدولة صوائف لم يقصد منها الفتح أو توسيع رقعة الإمارة الحمدانية، بل قصد منها أن تحطم قوة الروم المادية والمعنوية؛ حتى لا يقووا على الهجوم"(٥٢).

ويبدو أن الشاعر التفت إلى ما يسمى اليوم: "الحرب النفسية"؛ فهو ينفخ في نفوس المحاربين المسلمين روح النصر، وينزع الثقة من نفوس الأعداء، ولعله استوحى ذلك من قوله عليه الصلاة والسلام: "نصرت بالرعب مسيرة شهر"(٥٣).

وتستوقفنا صورة العقاب التي ترفرف فوق سيف الدولة وجيشه، فقد وصفت العقاب بأنها "أشد الجوارح حرارة، وأقواها حركة، وأيبسها مزاجا، وهي خفيفة الجناح، سريعة الطيران"(٥٤)؛ ومن هنا، اختارها الشاعر، إلى جانب أن لفظة "العقاب" موحية؛ فالعقاب - كما وردت في المعجمات - تدل على هذا الجنس من الطير، وتدل على الراية، وتوحي بمعنى ثالث هو الحرب، والعقاب: اسم رايته عليه السلام، وهي صخرة ناتئة ناشزة في البئر، والمعقبات: هي الملائكة، ملائكة الليل تعقب ملائكة النهار(٥٥).

فلعلَ العقاب، في النص، ترمز إلى رسول السماء إلى الجيش وإلى راية النبي عليه السلام ورفيف أجنحة الملائكة، وهي أيضا، صخرة في الجبل تتكسَر

عليها هجمات الأعداء؛ فالصورة، هنا، مركبة غنية، وليست بسيطة، فربما يعني الشاعر أن الأرض والسماء قد اجتمعتا في قائد متصل الأسباب بالله والنبي[(٥٦)] - عليه السلام - لأن مهمته دينية سامية تهدف إلى رفع راية الإسلام.

ولفظة "القواضب" تستثير الذهن؛ قال الزبيدي: "القضيب: هو اللطيف من السيوف، وهو سيف من أسيافه صلى الله عليه وسلم"[(٥٧)]؛ فيبدو أن هذا المعنى كان يدور في وجدان الشاعر وخياله وهو يصوغ لوحته، وبخاصة أنه أورد لفظة "الصليب" في مطلع البيت الأول، فأتى بكلمة ذات إيحاء ديني لتقابلها.

ومما نلاحظه أن الصورة السابقة - صورة العقاب - تستدرج إلى الذهن بعض الصور التراثية التي وردت في الشعر الجاهلي[(٥٨)] والعباسي[(٥٩)].

ولا شك في أن السري قد تأثر بالشعراء القدماء، وأفاد منهم، وأضاف إليهم، وقد قيل: إن النص "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء واللغات القديمة والمعاصرة التي تخترقه بكامله"[(٦٠)].

ويصور السري جبال الروم براً أمام سيف الدولة يسيح فيه، أما سهوله، فهي كالجبال التي يعسر عليهم الوصول إليها أو اختراقها، يقول[(٦١)]:

جبال أعدائه بر يسيح به   وبره لامتناع عندهم جبل

ومن الواضح أن الشاعر لجأ إلى التهويل والمبالغة في الصورة التي رسمها، لتقوية الروح المعنوية لدى جند المسلمين.

ويحدد السري الوقت الذي تغير فيه خيول سيف الدولة على الروم، فيبين أنه في جوف الليل، حين تغور النجوم، يقول[(٦٢)]:

وخيل تحامى السهل حتى كأنها   أجادل تحميها الشواهق حوم

تغير على الأعداء والنجم غائر   وتسري به والليل أسود مظلم

يشبه الشاعر خيول سيف الدولة بالصقور التي تحميها الجبال، وقد استخدم أداة التشبيه"كأن"، ليمنح صورته عمقاً، مازجاً بين وصف الحرب ووصف الطبيعة.

وتستوقفنا لفظة "أجادل" في النص، فلعل غاية كبرى وراء اختيارها، فقد قال ابن منظور: الأجدل: الصقر، وأصله من الجدل الذي هو الشدة، والأجدل: اسم فرس أبي ذر الغفاري، رحمه الله، على التشبيه(٦٣)؛ فالشاعر يعني أن هذه الخيول شديدة على الأعداء ولها قدرة على اجتياز المناطق الصعبة، وهي خيول مباركة؛ لأنها تقوم بمهمة دينية وإنسانية رفيعة؛ ولذا؛ فكل شيء يحرسها، ويحميها وكأن السري - وهو يصف خيل سيف الدولة - يستذكر خيول الصحابة الأوائل - رضوان الله عليهم-، حين كانت تخترق بلاد الروم وغيرها، مدافعة عن العروبة والإسلام. فكانت القوة الإلهية تحوطها وترعاها، مثلما تحوط سيف الدولة وجيشه.

ويشيد السري بالجيش العربي - الذي يقوده سيف الدولة - ومقدرته الفائقة في العمليات الحربية؛ إذ كانوا يطاردون ملوك الروم الذين يشبههم بالطرائد، يقول(٦٤):

ملك يطارد بالرماح ملوكهم	حتى يشلهم لديه طرائدا
في فتية لبسوا الحديد مغافراً	وبراقعاً وسوابغاً وسواعدا
يقتادهم أسد النزال وإنما	يقتاد أسداً منهم وأساودا

وتكشف الأبيات السابقة عن لباس الجندي العربي وأسلحته، من مثل: المغافر، والبراقع التي تخفي الوجه ولا تدع إلا فرجتين للعينين، والسيوف الحادة.

وتبرز الجماعية في الأبيات، وهي - الجماعية- "أبرز سمة للتصوير عند السري الرفاء، فهو إلى جانب تصويره لسيف الدولة، يصور جماعة المسلمين المجاهدين، ويصور جماعة الروم أيضاً"(٦٥).

ويخلّد السَّريّ بعض الأحداث الحربيّة؛ فيذكر الأماكن الرومية التي هاجمها سيف الدولة، فيقول(٦٦):

حصون خرشنة العليا فرائضه   إذا غزا وضواحيها نوافله

إن هدف سيف الدولة - كما يبدو- هو الحصون التي تقي من فيها وتحميهم، أما الضواحي، فهي نوافل بالنسبة له، وفي هذا دلالة على قوة الممدوح وشجاعته وحنكته العسكرية.

ويصوّر السَّريّ سيف الدولة يهاجم إحدى القلاع الرومية؛ فيدكّها بالمنجنيق التي تلقي الصخور والحجارة عليها، فيقول(٦٧):

وربَّ محلّى بالكواكب شاخصٍ   شخصت إليه فامّحى وتأبّدا

فأعطاك ما تهوى وقلّد أمره   نجوم قنا أضحى بهنَّ مقلّدا

مثلث له في مثل أركان طوده   وأمطرت منه الجلمد الصّلد جلمدا

فسيف الدولة قد شخص إلى هذا الحصن الشاهق الذي تحلّي الكواكب جيده؛ فقلّده قلائد من الرماح ورماه بصخور ضخمة، فزال وانمحى.

يقول الدكتور نصرت عبدالرحمن: "..لم أظفر - في شعر الصراع مع الروم - إلا ببيت واحد للسَّريّ الرَّفّاء - يعني البيت الأخير في النص السابق - يتحدث فيه عن إلقاء الصخور على إحدى القلاع الرومية...والآلة التي تقذف الصخور هي المنجنيق، ولم أجد ما يدل على أن سيف الدولة كان يستعمل النار اليونانية"(٦٨).

وربمّا تخيّل السريّ أن سيف الدولة كان يستخدم هذه الآلة، لبث الحماسة في نفوس الجند وبعث الرعب في قلوب الأعداء.

ويستخدم سيف الدولة السّهام الناريّة في قتال الروم، قال السَّريّ(٦٩):

وفوّق للحصون سهام نار   يصاب بلفحها الغرض البعيد

وعلى الرغم من أن حصون الروم شاهقة، لكنها سرعان ما تخضع لسيف الدولة؛ فتسلم من فيها، خوفا منه، قال السري[٧٠]:

أشمَ تبدي الحصون الشمَ طاعته   خوفاً، فتسلم من فيها ويرتحل

ومما يستحق الذكر أن السري الرفَاء قد تفرد في وصف الحصون في شعر الصراع مع الروم؛ فلم يصفها أحد غيره من الشعراء[٧١].

ويذكر السَريَ الأجناس التي كان سيف الدولة يقارعها، كالترك والفرس والروم، فيقول[٧٢]:

لقد تاركته الترك لمَا تأمَلت   سطاه ولو لاقته لاقت مبيرها

أراهم أسد العرين خوادراً   تردّد في غاب الرَماح زئيرها

كتائب لو لاقين كسرى وقد سمت   لإيوان كسرى غادرته كسيرها

ورامت حماة الروم لقياه فاغتدت   مواقفها يوم اللقاء قبورها

ونستشف من هذه الأبيات أن الجيش الرومي كان يعتمد على المرتزقة من شتى الأجناس.

وغير خافٍ أن الشاعر يتوخى ألفاظاً قوية ذات جلبة وضجيج، فهي تناسب جو المعركة، من مثل: تاركته، لاقته، مبيرها، أسد العرين، خوادراً، تردد، كتائب، اللقاء.

ومن الملاحظ أن الأبيات تنحاز الى الجملة الفعلية "ولعل طبيعة التصوير في الشعر تنزع الى الجملة الفعلية أكثر من غيرها، حتى لو كانت الجملة الفعلية عنصرا في جملة أخرى اسمية أو فعلية ولعل مرد ذلك الى الحركة التي تفهم من الحدث في الفعل وتنوع حركة هذا الحدث في الزمن على اختلافه، وكلا الحدث والزمن يؤديهما الفعل بصيغته ومادته ومقيداته الأخرى والأدوات الداخلة عليه.[٧٣]

ويصف السريَ سيف الدولة بأنَه مظَفر الغزوات، يقول[٧٤]:

مظفَر الغزوات لم تحرم صوارمه ما أمّلته ولم تخفقْ عواسله

والطريف أن الشاعر يسند الفعل إلى أدوات القتال: "السيوف" و "الرماح"، والحقيقة أن شخصيةَ الممدوح هي التي تتوارى خلف هذه الأدوات.

والملاحظ أنَ السَري الرَفَاء كان واسع الثَراء في معجمه الحربي؛ فقد استخدم ألفاظاً كثيرةً للسيف والرمح والخيل، فنراه يستعمل من ألفاظ السيف - مثلا -: الصارم[٧٥] والمشرفي[٧٦] والهندي[٧٧] والأبيض[٧٨]، ويستعمل من ألفاظ الرمح: القنا[٧٩] والخطي[٨٠] والسمهري[٨١]، ويستعمل من ألفاظ الخيل: الخيل[٨٢] والجرد[٨٣].

وقد أكسبت هذه الألفاظ شعره الحربي قوة وفخامةً، بالإضافة إلى التناسق الموسيقي؛ فالسيوف والصوارم، مثلا، وإن ترادفتا في المعنى، فلكل منهما جرس موسيقي يصلح أن يوضع في موضعه[٨٤].

وإذا استثاره أعداؤه، فإنه يسقيهم كؤوس المنايا، قال السري: [٨٥]

إذا ابن أبي الهيجاء هيج تجهمت وجوه المنايا في ظبا تتبسم

عمد الشاعر إلى الاستعارة التجسيمية والتشخيصية - وهي إحدى جماليات البلاغة- والمقابلة، فتخيل أن للمنايا وجوهاً تتجهم، وأن ظبا السيوف - حدها- تتبسم، كناية عن ظمئها إلى قتل الأعداء.

وحين يغزو سيف الدولة أعداءه؛ فإنَه يقضي عليهم قضاءً مبرماً، قال السَري[٨٦]:

طلعت على الدَيار وهم نبات وأغمدت السيوف وهم حصيد

ويصوَر الشاعر جيش سيف الدولة وهم يأتون بالسبايا الروميَات، وهنَ مستردفات على الإبل خلفهم، يقول[٨٧]:

غدا ينازل ليثاً أو يقارعه وراح يحوي غزالاً أو يغازله

إن منازلة الليث أو مغازلة الغزال من الأمور التي تفاجئ القارئ، وتضعه أمام شيء غير مألوف؛ ولذلك يفجأ القارئ بشيء غير حقيقي، ولكن هذه المفاجأة نجمت عن الانحراف الذي يعدّ خروجاً على النمط التعبيري المألوف؛ إذ أنّ "كلّ خاصيّة أسلوبية تتناسب مع حدّة المفاجأة تناسباً طردياً؛ بحيث كلما كانت غير منتظرة، كان وقعها على نفس المتقبل أعمق"[٨٨].

ولا تثريب على سيف الدولة إن دمّر الحصون وسبى النساء؛ "فعادة سبي المغلوب وانتهاب ماله واسترقاقه وبيعه وتخريب مدنه وتحريقها عادة حربية معروفة منذ أن كان الإنسان المحارب على الأرض..وإذا فعل سيف الدولة ذلك بمدن الروم وأسرى البيزنطيين؛ فإنما هو يكيل لهم مثل ما كالوا به...."[٨٩].

وإذا كان سيف الدولة يغزو الروم ويهاجمهم؛ فيدكّ حصونهم، فهو يتصدّى لهم، ويدافع عن الثغور العربية، من ذلك قول السري[٩٠]:

ركز الرّماح على الثغور فأصبحت سوراً على تلك الفجاج وخندقا

ويسهر سيف الدولة على هذه الثغور التي قد يتسلّل منها العدو؛ كي ينعم غيره من العرب بالطمأنينة والسكينة، قال السري[٩١]:

وأقام يقظان العزيمة ساهراً بالثغر يكلأ نائماً لم يسهر

وقد خصّ الشاعر الثغور بالحماية؛ لأنها كانت محاذية للروم؛ فهي تمثل المواقع الدفاعية الخطيرة للمسلمين[٩٢].

وهو متيقظ حذر، لا ينام الليل، سيفه دائما ملازم له، قال السري[٩٣]:

يبيت وجفن السيف خلّ منيّة لديه وجفن العين خلّ سهاد

وتبدو ظاهرة الانحراف الأسلوبي جلية في البيت، إذ يصبح "جفن السيف" و "جفن العين" ضمن هذا البناء الاستعاري ذا وظيفة خاصة، وذلك بارتباطهما بكلمة "خلّ"، فالعلاقة بين "جفن السيف" و "خل منية" وبين "جفن العين" و "خل سهاد" هي علاقة مجازية من شأنها أن تضفي حياة على

الصورة، ولهذا يصبح الجمع بين هذه العناصر أمراً بحاجة إلى تأمل، لأنه ينطوي على قدر من الغرابة، والغرابة عنصر من عناصر الشعرية.

ومن البين أن الشاعر مفتون بالصور والتشبيهات، وهي ظاهرة نوه بها القدماء والمحدثون(٩٤)، كما ركز على الجهاد -لدى سيف الدولة- الذي يستلزم الإعداد له وامتلاك أسباب القوة، فالجهاد هو حمل المبدأ الديني القوي أولاً ثم تعزيزه بالقوة الرادعة ثانياً(٩٥).

وسيف الدولة يطل على العراق بعزيمة قوية، أما الشام، فيقيم بها، حاميا ثغورها، قال السري:(٩٦)

مطل على أرض العراق بعزمة   وثاو بأرض الشام يحمي ثغورها

معد ليوم الروع بيضا تذكرت   ظباها الأعادي واستقالت ذكورها

وسمرا تثنى للطعان كأنها   نشاوى سقتها الأندرين خمورها

يذكر الشاعر من أدوات القتال السيف والرمح، وهما من الأسلحة المهمة لدى المقاتل في ساحة المعركة، ولهذا تغنى بها شعراء الصراع مع الروم أكثر من غيرها من الأسلحة.

وقد استعان الشاعر بالصور التشخيصية، فأضفى الحياة على السيوف والرماح، فاكتسبت أفعال الأنسان وصفاته، فصارت السيوف تتذكر الأعادي، أما الرماح، فتتثنى للطعان وكأنها قد سكرت من خمر الأندرين المعتقة، ولا شك في أن "إضفاء صفة بشرية على اسم جامد يباغت القارئ ويمتعه وبالتالي يوسع اللغة، ويبعد عنها النمطية والقولية"(٩٧).

ولذا، فليس بغريب أن يتحاشى الروم وغيرهم الشام، وكأنها محوطة بنيران تستعر، قال السري(٩٨):

تحامت أعاديه الشام كأنما   أحاطت بها للطعن نار تضرم

يدل البيت السابق على حفاظ سيف الدولة على بلاده الشام، وصونه لها، الأمر الذي جعل العدو يتحاماها وكأنها محوطة بنيران تستعر.

ثالثا: القيم الدينية:

خلع السَّريّ القيم الدينية على سيف الدولة، فبين أنه يصوم رمضان، ويقضيه راكعاً ساجداً، قال(٩٩):

أفنيت شهر الصوم إما راكعاً جمَّ الخشوع وإما ساجدا

ويصفه بأنه مشهور بأفعاله المحببة التي جعلت له مكانة مقدسة في نفوس المسلمين، يقول(١٠٠):

مشهَّر مثل بيت الله نعرفه بفضل ما ذاع عنه العرب والعجم

إذا بدا الصبح، فهو الشمس طالعة وإن دجا الليل، فهو النار والعلم

لا يستعير له المداح منقبة ولا يقولون فيه غير ما علموا

يشبه الشاعر سيف الدولة بالبيت الحرام، ليدلِّل على مكانته الدينية في نفوس المسلمين، ولهذا التشبيه دلالة؛ فقد كان العرب منذ الجاهلية يعتقدون أن الله عزوجل يحمي الكعبة ويصونها، ومن ثم أطلقوا على البيت صفة الحرام والمحرم؛ فحرمته مستمدة من حرمة الله وتسمية الكعبة بالبيت وما أطلق عليه من نعوت متعددة تدل على تقديسه وحرمته(١٠١).

وقد زرع الشاعر ضمير الجماعة: "نعرفه"؛ ليوحي بأن سيف الدولة رمز للأمة الإسلامية كلها، كما أن الشاعر لم يشبِّه سيف الدولة بالشمس والنار شكلاً، وإنما شبهه بهما قيمة ومعنى، دلالة على أنه قائد ملهم وأفعاله يعرفها جميع الناس؛ فلا يتكلفون جهدا في استجلابها له.

وسيف الدولة لا يذب عن الأرض؛ وإنَّما يذبَّ عن الهدى والإسلام، قال السري(١٠٢):

الله جرد من علي سيفه فحمى وذب عن الهدى بذبابه

إن إبراز الجانب الإلهي، واقترانه مع صورة السيف يوحي بأن الذات الإلهية وراء هذه القوة المتمثلة بشخصية الممدوح، إنها وراءها في الأرض، كما أنها ترعاها في السماء؛ لأنها جزء من العدالة الإلهية.

وقال السري يمدحه(١٠٣)

إذا ما اشتد بأس الله يوما على قوم فأنت له حسام

رمى بك شامخات الروم عزم هو الاصباح ما عن الظلام

فسيف الدولة هو سيف الله يسلطه سبحانه على من يشاء من أعدائه، ثم يشبه الشاعر عزم سيف الدولة بالنور -الاصباح- الذي يبدد الظلام، والنور -الاصباح- هنا، هو رمز الاسلام والخير وكل المعاني النبيلة، أما الظلام، فهو رمز الكفر والاستبداد والكبت.

وقد حرص الشاعر على استخدام الميم المضمومة في القافية، وهي حرف مجهور - وفيه قوة عضلية ناجمة عن ضم الشفتين- لتناسب موقف القوة والشدة.

والله سبحانه وتعالى حاط بسيف الدولة الثغور وأهلها المسلمين، وهو سبحانه يحفظه؛ لأنه مدافع عن الإسلام، قال السري(١٠٤):

الله حاط بك الثغور وأهلها ورآك واقية الهدى فوقاكا

ولعل السري تأثر، هنا، بنظرية التفويض الإلهي التي طرحها أبو جعفر المنصور أساساً لحكم العباسيين، حين قال: "إنما أنا سلطان الله في أرضه"(١٠٥).

وسيف الدولة يحارب الروم، فيهزمهم، ويقضي عليهم؛ ليشيد المساجد التي تسمع بها الخطب التي تحض على الجهاد، قال السري(١٠٦):

ولى الشميشق لا يهفو به طرب إلى المحل ولا يدنو به سبب

أجلى المواطن كرها أن يوردها ورد مواطنه غاب القنا الأشب

حتى نصبت على رغم الصليب بها   منابر الدين مسموعا بها الخطب

وظف الشاعر لإنشاء الصورة الكلية ما أمكنه من حواس، فاستغل الحركة في البيت الأول، واللون في البيت الثاني والسمع في البيت الثالث، ليستكمل عناصر اللوحة التي صاغها.

وقد اختار الشاعر من اسماء الأسد: "الورد"، وربما كان هذا الاسم ذا علاقة باللون الأحمر في خيال الشاعر؛ فقد قيل: "الورد -بفتح الواو - الذي يشم، وبلونه قيل للأسد: ورد"(١٠٧)، وهو لون يرمز إلى الفتك والقتل الذي تنجم عنه الدماء التي تخضب بها جسم الأسد، لكثرة ما افترس؛ مما يبعث الرهبة في النفوس، كما يشير قوله: "نصبت" إلى الاستقرار والثبات، وأسهمت صيغة الجمع: "منابر الدين" في الإيحاء بانتشار الإسلام وعلو شأنه، ولعلنا لا نبالغ في هذا التأويل؛ فلغة الشعر إيحائية قلبية، على عكس لغة النثر التي هي إشارية عقلية(١٠٨).

وقال السري يذكر بعض غزوات سيف الدولة في خرشنة وسمندو: (١٠٩)

لولا قراعك لم يهو الصليب ولم   يعل الأذان بها ما أطت الأبل

ويتضح البعد الديني في البيت، فانتصار سيف الدولة هو إعلاء لشأن الاسلام وهدم للكفر ورموزه.

وواضح أن الشاعر قد استخدم صيغة تراثية امتاحها من معجم القدماء، وذلك في قوله "أطت الابل"، ولعل مرد ذلك أن الطبقة الخاصة والحاكمة - في العصر العباسي- كانت تؤثر أسلوب القدماء، وكأنها تراه قوة تحافظ من خلاله على عروبتها إزاء التغيير الذي طرأ على مجالات الحياة المختلفة(١١٠).

والإسلام لبس ظلا بفضل سيف الدولة، قال الشاعر(١١١):

لقد لبس الإسلام شرقا ومغربا   بسيف ابن عبدالله ظلا ممددا

إن كلمة "سيف" تعني في النص السيف الحقيقي - وهي توحي باسم الممدوح أيضا - ونحن نعلم أن فعل السيف - في الأصل - قبيح؛ لأنه يستخدم

أداة للقتل وسفك الدماء، وهذا ما تعافه النفس الإنسانية، وتنفر منه، ولكنه حين يستخدم من أجل نشر الإسلام والعدل والحق، فإنه يغدو فعل خير وجمال.

وقد قامت الصورة الاستعارية على التشخيص؛ مما أضفى حياة وحيوية عليها، ومن المعروف أن الإنسان يأوي إلى الظل، ليحتمي به من وهج الشمس وحرارتها، والشاعر إنما يعني رعاية سيف الدولة للإسلام وحمايته من الكفار. ويشدنا قوله: "ابن عبدالله"؛ فاعتقد أن الشاعر يريد أن يخلع على الممدوح معنى العبودية والطاعة لله سبحانه وتعالى.

وسيف الدولة يلبي نداء الاسلام حين يدعوه لنصرته، قال السري. (١١٢)

يا مجيب الاسلام حين دعاه	ومقيل الاسلام حين استقالا
وعد الروم سيف بأسك وعداً	عدموا الخلف بعده والمطالا

والإسلام يعتصم بسيف الدولة الذي يحطّم الشرك ويزيل معالمه، قال السري(١١٣):

أضحى بنجدتك الإسلام معتصما	وأنت بالله والهنديِّ معتصم
تزجي القنا والمنايا فيه كامنة	فتحطم الشرك أحيانا وتنحطم

استغل الشاعر طاقة اللغة؛ فقدم شبه الجملة "بنجدتك" على اسم "أضحى"، وقدم "بالله" و "الهندي" على الخبر "معتصم"، للرعاية والاهتمام، واستخدم لفظ: "الهندي" - بمعنى السيف - و"سيوف الهند يضرب بها المثل في الجودة والصفاء"(١١٤)، وزرع الفعل: "تزجي" - في مطلع البيت الثاني، وصيغته لا يظهر بعدها فاعل أبداً، فكأن الذات أصبحت جزءاً من مكونات الفعل، أي الزمن والحدث، وقد جاء بجملة فعلية فعلها متعد ومفعولها صريح، في قوله: "فتحطم الشرك"؛ لتكشف عن حالته الانفعالية، فهو يكره الشرك، ويمنح سيف الدولة سلطة في هذا التحطيم، لكنه أتى بجملة فعلية، فعلها لازم، في قوله: "تنحطم" - في حديثه عن سيف الدولة - وهي صيغة صرفية تفيد

المطاوعة، كما أن فيها دلالة حسية؛ لتكون أكثر وضوحا وشيئية؛ فكأن هذا "التحطم" جاء بمحض إرادة الممدوح ورغبته؛ فهو مقبل على الشهادة في سبيله تعالى، ولعلنا لا نبعد في هذا التأويل؛ "فالاعتماد على بناء الجملة في دراسة النص وتفسيره، لا محيد عنه، ولا بديل له لمن يريد أن يقدم دراسة نصية مقنعة"(١١٥).

والسماء تتفتح ابتهاجاً بانتصاره على الروم وفتحه بلادهم، قال السري(١١٦):

أجل هو الفتح لا فتح يشاكله	أفاد عاجله عزاً وآجله
تفتحت فيه أبواب السماء على	أغر مفتاح باب البشر نائله
أنحى على الشرك حتى ذل جانبه	وانهد غاربه الأعلى وكاهله

إنه يعد هذا "الفتح" -الذي حققته القوة الإلهية- فتح الفتوح، وقد اعتمد الشاعر على الاستعارة المشخصة، إذ أكسب السماء إنسانية الإنسان وأفعاله؛ فغدت تتحرك كحركة الإنسان وبداخلها شعور مماثل لشعوره، فقد تخيل أن للسماء أبواباً تتفتح، وأن للشرك جانباً يذل، وأن لهم غاربا وكاهلا ينهدان.

لقد اتضح لنا أن حروب سيف الدولة مع الروم كانت دينية في المقام الأول؛ فقد كان همه الدفاع عن حمى الإسلام والذود عن حياضه، وقد وهم بعض الدارسين، حين قال: "إن الحمدانيين كانوا يحاربون أولا دفاعا عن جاههم وسلطانهم"(١١٧)

وثمة ملاحظة لا بد من ذكرها وهي أن معظم الصور في شعر السري كانت مستمدة من الطبيعة: من القمر والشمس والأزهار والجبال والحيوان..فيبدو أن السري متميز بالصور الطبيعية، ولا غرو في ذلك، فبيئة حلب كانت جميلة بما فيها من حدائق وأزهار تسحر الألباب، وقد ترك هذا الجمال الطبيعي أثراً في نفوس الشعراء فتغنوا به.

خاتمة:

كشف هذا البحث عن صورة سيف الدولة الحمداني في شعر السري الرفاء، من خلال ثلاث قيم رئيسة، هي: القيم الإنسانية والقيم البطولية والقيم الدينية، فقد بان لنا أن سيف الدولة كان يتصف بالصفات المثالية، من مثل : الهيبة والسماحة والكرم والعدل، كما تحلى بصفات بطولية تمثلت في شجاعته وإقدامه ومهاجمته الروم والاستيلاء على حصونهم، وتدمير جيشهم، مما جعل الشاعر يتغنى بانتصاراته ويسجلها في شعره.

وبرزت القيم الدينية جلية في شعره، فقد كان سيف الدولة يؤدي فرائضه سبحانه وتعالى، كالصوم والصلاة، وكان يذب عن الهدى والإسلام، ويسعى في سبيل الحفاظ عليه وصونه، ولهذا، فالله سبحانه وتعالى يكلؤه ويحميه في غزواته المظفرة.

المصادر والمراجع

(١) هو السري بن أحمد بن السري، أبو الحسن الكندي الرفاء الموصلي، شاعر مجود، حسن المعاني، وله مدائح في سيف الدولة الحمداني وغيره من أمراء بني حمدان، وكانت بينه وبين أبي بكر وأبي عثمان، محمد وسعيد ابني هاشم الخالديين حالة غير جميلة، ولبعضهم في بعض أهاج كثيرة؛ فانحدر إلى بغداد، ومدح بها الوزير أبا محمد المهلبي، فانحدر الخالديان وراءه، ودخلا إلى المهلبي وثلبا سريا عنده؛ فلم يخط منه بطائل....ويقال: إنه عدم القوت هناك، ودفع إلى الوراقة، فجلس يورق شعره ويبيعه، ثم نسخ لغيره بالأجرة، وركبه الدين، ومات ببغداد على تلك الحالة بعيد سنة ستين وثلاثمائة.

انظر الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي، تاريخ بغداد، دار الكتاب العربي، بيروت، ج ٩، ص ١٩٤، وانظر عن ترجمته: الثعالبي، ابو منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر للطباعة والنشر،بيروت، ط٢، ١٩٧٣، ج٢، ص ١١٧-١١٩، وابن النديم، أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب، الفهرست، تحقيق الشيخ إبراهيم رمضان، دار الفتوى، بيروت، دار المعرفة، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ٢٠٦، وانظر ابن خلكان، ابو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج٢، ص ٣٥٩ - ٣٦٢، وانظر العباسي، عبدالرحيم بن أحمد، معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، عالم الكتب، بيروت، ١٩٤٧، ج٣، ص ٢٨٠ -٢٨١.

(٢) السَّريّ الرفّاء، أبو الحسن السَّريّ بن احمد الكندي الموصلي، ديوانه، تحقيق ودراسة حبيب حسين الحسني، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨١، ج١، ص ٤٠.

(٣) المصدر نفسه، ج٢، ص٧٥.

(٤) المصدر نفسه، ج٢، ص٤٦٥.

(٥) ابن الأثير، محمد بن محمد بن عبدالكريم الشيباني، الكامل في التاريخ، مراجعة محمد يوسف الدقاق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٥، ج٧، ص ٣٠٢.

(٦) الديوان، ج٢، ص ٤٨٠.

(٧) الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ص ٥٣.

(٨) حجازي، احمد عبدالمعطي، قصيدة "لا" قراءة في شعر التمرد والخروج، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٨٩، ص ٥٣، وانظر الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة - السعودية، ط١، ١٩٨٥، ص ١٢٧.

(٩) الديوان، ج٢، ص ١٩١.

(١٠) ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٩.

(١١) المصدر نفسه، ج٢، ص٦٤٧.

(١٢) انظر عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص ٢٢٩.

(١٣)مصطفى، عبد المعطي أحمد، روميات السري الرفاء "دراسة وموازنة"، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة الأزهر، ١٩٧٨، ص ٢٥٩.

(١٤) الديوان، ج٢، ص ٦٧٤.

(١٥) الثعالبي، يتيمة الدهر، ج١، ص ١٥.

(١٦) الديوان، ج٢، ص ٢٤٨.

(١٧) المصدر نفسه، ج٢، ص ٢٢٢.

(١٨)حمدان، ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٩٧، ص ١٥٤.

(١٩) المصدر نفسه، ج٢، ص ١٨٦.

(٢٠) المصدر نفسه، ج٢، ص٤٦٥

(٢١) انظر أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤، ج١، ص ٣٩٧،.
فقد قال أبو تمام:

وإذا أراد الله نشر فضيلة طويت أتاح لها لسان حسود

لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود

(٢٢) الديوان، ج٢، ص ٣٦٨.

(٢٣) ابن يعيش، موفق الدين يعيش بن علي النحوي، شرح المفصل، عنيت بطبعه ونشره إدارة الطباعة المنيرية، صححه وعلق عليه جماعة من العلماء، ج٩، ص ٤.

(٢٤) الديوان، ج٢، ص ٦٤٧.

(٢٥) المصدر نفسه، ج٢، ص ٦٢٨.

(٢٦) انظر الرباعي، عبدالقادر، جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٨، ص ٨٠ - ٨١. فقد أفدت من تحليله قصيدة البحتري "الربيع".

(٢٧) الديوان، ج٢، ص ٢١٢.

(٢٨)أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧، ص ٤٧.

(٢٩) الزبيدي، السيد محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، مطبعة حكومة الكويت، صعق.

(٣٠) السريحي، سعيد مصلح، حركة اللغة الشعرية "مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي"، النادي الأدبي الثقافي، جدة - السعودية، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٥٤ - ٢٥٥.

(٣١) الديوان، ج٢، ص ١٨٧.

(٣٢) الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٨، ص ٥١١.

(٣٣)السريحي، سعيد مصلح، حركة اللغة الشعرية، ص ٣١٩ - ٣٢٠.

(٣٤) الديوان، ج٢، ص ٦٤٤. عرم الدهر: اشتد وشرس.

(٣٥)انظر ربابعة، موسى، البناء الاستعاري للدهر في الشعر الجاهلي، ضمن كتابه "تشكيل الخطاب الشعري"، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد- الأردن، ط١، ٢٠٠٠، ص ٨٦-٨٧.

(٣٦)الديوان، ج٢، ص ٦٢٩. الخطام: الزمام. مخطوما: مزموما.

(٣٧)عبدالجابر، سعود محمود، الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ٣١ - ٣٢، وانظر الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص ٤١٨-٤١٩، وانظر

الجندي، درويش، الشعر في ظل سيف الدولة، الانجلو المصرية، ١٩٥٩، ص ١٧٥.

(٣٨) انظر التنوخي، أبو علي المحسن بن علي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحقيق عبود الشالجي، ١٩٧١، ج١، ص١٠٣.

(٣٩) عبدالرحمن، نصرت، شعر الصراع مع الروم في ضوء التاريخ، مكتبة الأقصى، عمان، ط١، ١٩٧٧، ص ٢٤٦.

(٤٠) الديوان، ج١، ص ٣٧٢.

(٤١) المصدر نفسه، ج٢، ص٢٢٢.

(٤٢) المصدر نفسه، ج٢، ص٢١٢. العثير: العجاج الساطع.

(٤٣) المصدر نفسه، ج٢، ص ١٨٩، الفسطاط: بيت من شعر.

(٤٤) فقد حدثتنا المصادر التاريخية أن المعارك كانت تنشب بينهما، ومن ذلك المعركة التي حدثت سنة ٣٣٣هـ في حمص، وقد انتصر فيها سيف الدولة على محمد بن طغج صاحب الشام ومعه كافور، وملك سيف الدولة بعدها حمص. انظر ابن الاثير، الكامل في التاريخ، ج٧، ص ٢٠٣، وانظر ابن العديم، الصاحب كمال الدين عمر بن احمد بن أبي جرادة، زبدة الحلب من تاريخ حلب، حققه وقدم له سهيل زكار، دار الكتاب العربي، ط١، ١٩٩٧، ج١، ص ١١٣ - ١١٤.

(٤٥) الديوان، ج١، ص٢٨٢.

(٤٦) المصدر نفسه، ج٢، ص ٤٧٩.

(٤٧) أبو سويلم، أنور، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار، عمان، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص١٨٩.

(٤٨) الديوان، ج٢، ص ٦٧٥.

(٤٩) مفتاح، محمد، ديناميـة النص، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٠، ص١٨٢.

(٥٠) فقد قال المتنبي:

ترمي على شفرات الباترات بهم　　مكامن الأرض والغيطان والأكم

انظر ابو الطيب المتنبي، أحمد بن الحسين، ديوانه، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى التبيان في شرح الديوان، تحقيق كمال طالب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ج٤، ص ٢١.

(٥١) الديوان، ج١، ص ٤٠١، اقتضابا: اقتطاعا. الضريب: جمعها ضرائب، وهو الثلج. عز الحرب: منعها وغلبها. الضمير في قوله: "مرفرفة عليه" يعود على سيف الدولة.

(٥٢) عبد الرحمن، نصرت، شعر الصراع مع الروم، ص ٢٤٧.

(٥٣) ابن حجر العسقلاني، شهاب الدين احمد بن علي، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تحقيق طه سعد ومصطفى الهواري والسيد عبدالمعطي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٨، ج١٢، ص ٩١.

(٥٤) الدميري، كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى، حياة الحيوان الكبرى، تحقيق عبداللطيف سامر بيتية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ج١، ص ٤٧١. وانظر الصحاري، أبو محمد عبدالله بن محمد الأزدي ، كتاب الماء، تحقيق هادي حسن حمودي، ط١، ١٩٩٦، ج٣، ص٥٦-٥٧.

(٥٥) انظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، عقب، والزبيدي، تاج العروس، عقب.

(٥٦) انظر حجازي، احمد عبدالمعطي، قصيدة "لا" قراءة في شعر التمرد والخروج، ص ٥٢- ٥٣، وانظر السريحي، سعيد مصلح، حركة اللغة الشعرية، ص ١٠٣.

(٥٧) الزبيدي، تاج العروس، قضب.

(٥٨) من ذلك قول النابغة الذبياني:

إذا ما غزا بالجيش حلق فوقه عصائب طير تهتدي بعصائب

انظر النابغة الذبياني، زياد بن معاوية، ديوانه، تقديم وشرح محمد حمود، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ٥٦.

(٥٩) من ذلك قول أبي تمام:

وقد ظللت عقبان أعلامه ضحى بعقبان طير في الدماء نواهل

انظر ابو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوانه،ج٣، ص ٨٢.

(٦٠) بارت، رولان، درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، تقديم عبدالفتاح كليطو، دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٦، ص ٦٣، وانظر الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ص ٧٢.

(٦١) الديوان، ج٢، ص ٥٣٦.

(٦٢) المصدر نفسه، ج٢، ص ٦٢٦. الأجادل: الصقور. الشواهق: الجبال العالية.

(٦٣) ابن منظور، لسان العرب المحيط، جدل.

(٦٤) الديوان، ج٢، ص ١٠٢. يشلهم: يطردهم كالصيد. الطرائد: جمع طريد. مغافر: جمع مغفر، وهو ما يلبس على الرأس من الزرد. البرقع: قناع من الحديد يخفي الوجه ولا يدع إلا فرجتين للعينين. الأساود: الحيات.

(٦٥)مصطفى، عبد المعطي أحمد، روميات السري الرفاء، ص ٢٥٦-٢٥٧، وانظر عبد الرحمن، نصرت، شعر الصراع مع الروم، ص ٣٧٣. فقد ذكر أنها سمة لروميات المتنبي.

(٦٦) الديوان، ج٢، ص ٥٧٠. خرشنة: بلد قرب ملطية من بلاد الروم. انظر ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله الرومي البغدادي، معجم البلدان، تحقيق فريد عبدالعزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، خرش. وقد ذكر ابن الأثير أن سيف الدولة الحمداني كان يغزو خرشنة ويفتح حصونها؛ فيسبي ويحرق ويأسر...ثم يعود إلى حلب. انظر الكامل في التاريخ، ج٧، ص ٢٥٧.

(٦٧) الديوان، ج٢، ص ١١٥ - ١١٦.

(٦٨) شعر الصراع مع الروم، ص ٢٢٨.

(٦٩) الديوان، ج٢، ص١١١.

(٧٠) المصدر نفسه، ج٢، ص ٥٣٥.

(٧١) انظر عبدالرحمن، نصرت، شعر الصراع مع الروم، ص ٢٣٤.

(٧٢) الديوان، ج٢، ص ٢٤٨. تاركته: تركته. مبيرها: مهلكها.

(٧٣)عبداللطيف، محمد حماسه، بناء الجملة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص٢٨٦.

(٧٤) الديوان، ج٢، ص ٥٧٠، العواسل: الرماح.

(٧٥) المصدر نفسه، ج٢، ص ٢٥٢، ٥٧٠، ٥٩٤، ٦٧٥.

(٧٦) المصدر نفسه، ج١، ص ١١٥، ٢٧٧.

(٧٧)المصدر نفسه، ج٢، ص ٦٧٤.

(٧٨)المصدر نفسه، ج٢، ص ٥٩٥.

(٧٩) المصدر نفسه، ج١، ص ٤٣٨، ٥٩٤، ج٢، ص ٢٥٢، ٦٧٤.

(٨٠) المصدر نفسه، ج٢، ص ٥٩٥.

(٨١) المصدر نفسه، ج٢، ص ٥٣٧.

(٨٢) المصدر نفسه، ج٢، ص٦٢٦.

(٨٣) المصدر نفسه، ج٢، ص ٦٧٥.

(٨٤) انظر عبدالرحمن، نصرت، شعر الصراع مع الروم، ص ٣٣٥. فقد لاحظ هذه الظاهرة في شعر المتنبي، وقد أفدت منه.

(٨٥) الديوان، ج٢، ص٦٢٥.

(٨٦) الديوان، ج٢، ص ١١٢.

(٨٧) المصدر نفسه، ج٢، ص ٥٧١.

(٨٨) المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب "نحو بديل ألسني في نقد الأدب"، الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس، ١٩٧٧، ص ٨٢.

(٨٩) المحاسني، زكي، شعر الحرب في أدب العرب، دار المعارف بمصر، ١٩٦١، ص ٢٦٦.

(٩٠) الديوان، ج٢، ص ٤٧٩.

(٩١) المصدر نفسه، ج٢، ص ٢١٣.

(٩٢) فقد قيل: "إن كل موضع قرب من العدو، سمي ثغراً، لأنه مأخوذ من الثغرة، وهي الفرجة في الحائط". انظر ياقوت الحموي، المشترك وضعاً والمفترق صقعاً، أعادت طبعه بالأوفست، مكتبة المثنى، ص ٨٧، وانظر القلقشندي، أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق محمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ج٤، ص ١٣٥.

(٩٣) الديوان، ج٢، ص ٧٦.

(٩٤) انظر ابن النديم، الفهرست، ص ٢٠٦، وابن خلكان، وفيات الأعيان، ج٢، ص ٣٦٠، والشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص ٤٩٥. فقد ذكر الشكعة أنه كان مولعا بالاستعارة.

(٩٥) انظر الرباعي، عبدالقادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص ١٤٤.

(٩٦) الديوان، ج٢/ ص٢٤٨. استقالت: بطلت وفسخت. الأندرين: قرى بالشام كانت مشهورة بصنع الخمر.

(٩٧) عبد الله، عدنان خالد، النقد التطبيقي التحليلي، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص ٣١.

(٩٨) الديوان، ج٢، ص ٦٢٥.

(٩٩) الديوان، ح٢، ص ١٠٣.

(١٠٠) المصدر نفسه، ج٢، ص ٦٧٤.

(١٠١) زيتوني، عبدالغني، الكعبة المشرفة في الشعر الجاهلي، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، السنة ٢٣، العدد ٥٦، ١٩٩٩، ص ١٢٢-١٢٣.

(١٠٢) الديوان، ج١، ص ٣٧٢. ذباب السيف: رأسه الذي فيه ظبته وهو حده.

(١٠٣) المصدر نفسه، ج٢، ص٦٣١.

(١٠٤) المصدر نفسه، ج٢، ص ٥٢٣.

(١٠٥) الطبري، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر، ط٢، ج٨، ص ٨٩.

(١٠٦) الديوان، ج١، ص ٤٣٨. الشميشق: أحد قواد الروم.

(١٠٧) ابن منظور، لسان العرب المحيط، ورد، وانظر الزبيدي، تاج العروس، ورد.

(١٠٨)كوهين، جان، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٣٠، وانظر عبدالمطلب، محمد، هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٣١.

(١٠٩) الديوان، ج٢، ص٥٣٦. أطت الابل: صوتت من ثقل أحمالها.

(١١٠) انظر ناصف، مصطفى، اللغة بين البلاغة والأسلوبية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٩، ص ٢٩.

(١١١) الديوان، ج٢، ص ١١٦.

(١١٢) المصدر نفسه، ج٢، ص٥٩٨.

(١١٣)المصدر نفسه، ج٢، ص ٦٧٤.

(١١٤) الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٥٣٣.

(١١٥) عبداللطيف، محمد حماسة، بناء الجملة العربية، ص ٢٤٦.

(١١٦)الديوان، ج٢، ص ٥٦٩، يذكر السري هنا فتحاً كان لسيف الدولة في بعض غزواته إلى خرشنة. انحى على: عرض لهم. الغارب: ما بين السنام والعنق. الكاهل: الحارك ما بين الكتفين.

(١١٧)الجندي، درويش، الشعر في ظل سيف الدولة، ص ٨٣.



التضحية بالنفس في شعر أبي الطيب المتنبي*

على الرغم من كثرة الدراسات التي دارت حول شعر أبي الطيب المتنبي، فإنَ ثمة قضايا ما زالت تنتظر البحث والكشف، ذلك أن شعر المتنبي ثرٌ وخصبٌ. ولعل من المسائل التي تستحق الاستجلاء: التضحية بالنفس في شعره؛ فالمتنبي عاش في القرن الرابع الهجري، بما فيه من اضطرابات وفتن ومن حركات فكرية ودينيةٍ ومذهبيةٍ...؛ ومن هنا، فلا بد أن يتأثر بكل هذا وأن ينعكس في شعره.

ويبدو أن المتنبي تأثر بالشيعة وبخاصة الشيعة الإسماعيلية؛ فقد كانت أسرته "شيعية دفعت بابنها-في طفولته- إلى إحدى المدارس الشيعية؛ ليتلقى فيها العلم على أساس المذهب الشيعي؛ فتلقى أصول هذا المذهب وعقائده منذ صباه المبكر"[(١)].

وقد تمثلت هذه العقيدة الشيعية في شعره، من ذلك قوله في مدح رجل شيعي[(٢)]:

يا أيَها الملك المصفى جوهراً	من ذاتِ ذي الملكوت أسمى من سما
نورٌ تظاهر فيك لاهوتيه	فتكاد تعلم علمَ ما لن يعلما
أنا مبصرٌ وأظنُ أني نائمٌ	من كان يحلمُ بالإله فاحلما

* نشر في مجلة دراسات، التي تصدر عن الجامعة الأردنية، المجلد ٢٩، العدد ٣، ٢٠٠٢.

"فهو يصرح في هذه الأبيات بفكرة الشيعة عن حلول الروح الإلهية في أئمتهم، وما يدعونه لهم من جوانب إلهية تجعلهم على علمٍ بكل شيء، حتى علم الغيب"[٣]

وظهر الأثر الشيعي في قوله:[٤]

فإن تكن الأيام أبصرن صولةً فقد علَّم الأيام كيف تصول

يقول نصرت عبد الرحمن:"وليس من اليسير تفسير هذه الظاهرة، فقد تكون صدىً من أصداء الفكرة الإمامية عند الشيعة الإسماعيلية، حيث الإمام فوق الزمن، والمتنبي غير بعيد عن الشيعة الإسماعيلية"[٥]

وكانت الإسماعيلية تنتخب لعملها دعاة، ثم تضع مجموعة شروط في اختيارهم، ومنها "أن يكون الداعية قادراً على تحمل آلام السفر والهجرة"[٦] - وهذا ما انعكس أثره في فكر المتنبي وشعره كما سنرى فيما بعد - .

وغلب العنف على حروب الإسماعيلية، منذ نشوء دعوتهم، ولكن رغم الآلام والمصاعب التي صاحبت هذه الحروب، فإن الإسماعيلي كان يشعر بالفخر، إذ يعد وجوده نتيجة التضحية والنضال المادي والمعنوي[٧].

فالمتنبي تأثر بآراء الشيعة وبآراء الغلاة منهم خاصة، كما لم يكن بعيداً كل البعد عن أمور القرامطة وأخبارهم، وعن كلفهم بسفك الدماء، وشغفهم بالحروب والغارات[٨].

ولذا، فلا غرو أن يبرز حب التضحية بالنفس في شعر المتنبي، فالتضحية بالنفس - في شعره- قريبة مما يسمى بالانتحار، والانتحار "عبر المنظور النفسي قد يعقب أزمةً حادة يقف المنتحر عاجزاً عن مواجهتها، الأمر الذي يجعله عدوانياً تجاه الذات على نحو يفضي إلى قتلها، وهو عبر المنظور الاجتماعي ليس ظاهرة فردية معزولةً، وإنما ظاهرة اجتماعية تؤثر في ماهية العلاقة بين الفرد والمجتمع"[٩]

ومما يجدر ذكره أنه ليس هنالك فصل بين العمل الأدبي والوقائع الحياتية للأديب المنتحر "فمن جهةٍ تكمن النزعة الانتحارية في تجليات العمل الأدبي وثناياه، ومن جهة أخرى يضيء فعل الانتحار وجه النص ويلقي عليه أضواءً كاشفة"(١٠).

وقد تبدت مظاهر هذه التضحية بالنفس في شعر المتنبي، ضمن محورين رئيسين، هما:

١. التضحية بالنفس في مجال المعارك والحروب.

٢. التضحية بالنفس في مجال الأسفار والترحال والغزل.

أولاً : التضحية بالنفس في المعارك والحروب:

لقد برزت هذه الظاهرة بشكل جلي في شعر المتنبي، ومن ذلك أنه كان يطلب أن يرى دمه يسيل على الرماح، كقوله يخاطب نفسه(١١).

ردى حياض الموت يا نفس واتركي	حياض خوف الردى للشاء والنعم
إن لم أذرك على الأرماح سائلةً	فلا دعيت ابن أمِّ المجد والكرم

ولا بد من ربط البيتين بالسياق العام للقصيدة، والشاعر، فيها، يهدد الخدم من الأتراك الذين استولوا على العراق، بأنه سيهدم دولتهم ويفزع أمنهم. وهو يركز على إبراز الثورة التي تعتمل في نفسه، فيفتخر بشجاعته، بحيث يتمنى أن يرى نفسه تسيل دماؤها على الرماح، ولعل المتنبي تأثر، هنا، بالشيعة الإسماعيلية- التي كانت منتشرة في العراق وقتذاك- "فقد كان يلقب بعضهم بالفدائيين"(١٢)،و "كان الرجل منهم إذا انتدب لأي مهمة نفذها بكل دقة مهما تطلب من التضحية"(١٣).

وواضح أن الشاعر عمد إلى الحوار الداخلي، في النص السابق، كي يكشف عن بعد عميق في الرؤية التي ينطلق منها؛ فقد تجاوز الأسلوب العادي في الخطاب؛ لأنه جعل النفس مقترنة بأداة النداء؛ مما يثير القارئ، ويشده إلى

النص. ويبدو أن حديث الشعراء مع النفس- في مثل هذه المواقف- يأتي لغرض أساسي وهو تبيان صمودهم في القتال والحرب، وذلك لأنهم أرادوا إبراز شجاعتهم؛ فتحدثوا مع النفس لإظهار هذا الأمر(١٤).

ويتمنى المتنبي أن تتاح له ضربة سيف أو رمح، فيقول(١٥):

يا ليت بى ضربةً أتيح لها   كما أتيحت له محمَدها

فهو يتمنى أن تكون الضربة التي في وجه الممدوح قد قدِّرت له - أي للشاعر- ووقعت به، وفي هذا تضحية بالنفس، واستهانة بها. ومن الجلي أن الشاعر قد زرع أداة النداء والتنبيه "يا" في مطلع البيت، بحيث ينفغر الفم بنطقها، وقد جاءت شبيهةً بالصيحة التي توحي بالأمنية والتلهف، وقدّم ضمير المتكلم في شبه الجملة "بي"؛ ليجسّد إقباله على الموت، ورغبته فيه، ولا شك في أن "العمل الفني تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الحلم، ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم"(١٦).

ويورد الشاعر نفسه مواطن الهلاك، حين يقول(١٧):

وأوردُ نفسى والمهند فى يدي   موارد لا يصدرن من لا يجالدُ

ومن المعروف أنّ "الورد" يكون للماء، وبخاصة للظمآن، ولكنّ الكلمة تنحرف عن معناها الأصلي، لنجد أن الشاعر يورد نفسه طرق المهالك التي لا تصدر واردها حيّاً إلاّ بعد المجالدة والقتال. كما تدل الجملة الحالية: "والمهند في يدي" على بطولته واستعداده للقتال؛ فهو لا يضحي بنفسه بصورةٍ ضعيفةٍ، وإنما في غاية الشدة والإباء، وهذا هو ديدن المتنبي، فهو "يؤمن بمذهب القوة إيماناً قوياً عميقاً جارفاً غير آبهٍ بالنتيجة ولو كانت الموت الأحمر"(١٨).

ومعاقرة المنايا هي ما يجول في نفس المتنبي، كما أن سفك الدماء من مستلزمات عزمه، يقول[١٩]:

أفكر في معاقرة المنايا	وقود الخيل مشرفة الهوادي
زعيماً للقنا الخطي عزمي	بسفك دم الحواضر والبوادي

والحقيقة أن الشاعر نظم هذه القصيدة - التي أخذ منها البيتان السابقان- في الشام وهو في جوار علي بن إبراهيم التنوخي سنة ٣٢٦هـ، فكانت أول ما قال من الشعر، دالاً على مذهبه الجديد وعلى تدرج حالته النفسية تدرجاً متوالياً متفاسخاً[٢٠]. وتستوقفنا، في النص، لفظة "معاقرة"، فنحن نعلم أن المعاقرة تكون للخمرة، لأنها تعني الملازمة والمداومة، ولكن المعاقرة، هنا، تستعمل للمنايا ولأدوات القتال التي يفر منها البشر، عادة، ولكن الشاعر يحدث خللاً في توقع المتلقي، فإذا به يرنو إلى الموت ويستعذبه، وهذا قريب مما يسمى بالانتحار.

ويؤثر المتنبي ملازمة السيوف والمشاركة في القتال على شرب الخمر، فيقول:[٢١].

ألذ من المدام الخندريس	وأحلى من معاطاة الكؤوس
معاطاة الصفائح والعوالي	وإقحامي خميساً في خميسِ
فموتي في الوغى أربي لأني	رأيتُ العيشَ في أرب النفوس

يخالف الشاعر، هنا، سنّة معظم الشعراء العرب الذين كانوا يتهالكون على الخمر، من أجل الانتشاء والراحة، ويتطلع إلى ساحات الوغى وهولها، ولعله تأثر بالإسماعيلية القرامطة، أيضاً، فمن المعروف أن "الحركة الإسماعيلية كان فيها المثاليون والمخلصون والأبطال الأفذاذ ... والفدائيون الخلص والأغرار المندفعون والمغامرون القساة القلوب، وجميع هؤلاء شبوا على ضروب من الشجاعة والإقدام وأتوا بأمثلةٍ رائعةٍ لإنكار الذات"[٢٢].

وإذا ما عدنا إلى الأبيات السابقة، فإننا نلحظ أن الشاعر لجأ إلى التضمين؛ فجاءت متلاحمةً ومتماسكةً، ويبدو "أن الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر لا يؤمن بحدود البيت الذي تشكّل القافية ضابطاً إيقاعياً له، ولذلك، فإنَّ ذات الشاعر تنفلت من هذه الحدود، وتجعل بناء الجملة ممتداً؛ ليتجاوز البيت الأول إلى البيت الثاني؛ فالموقف النفسي يتدخل في تشكيل بناء الأبيات، وبخاصة أن الشاعر يتحدث عن أدوات القتال وموته في ساحات الحرب ... وهو موقف جليل جعل عاطفة الشاعر تمتد؛ لتشمل أكثر من بيت؛ إذ إنَّ الفصل بين المبتدأ والخبر في النص له دلالة على مستوى البناء وعلى المستوى النفسي، فعلى مستوى البناء، يظلُّ كل بيتٍ محتاجاً إلى الآخر، وهذا يعني تداخل الأبيات ضمن وحدة معنى لا يجوز خلخلتها، أمّا على المستوى النفسي، فإن العاطفة المنداحة لا تتوقف عند حدود الضابط الإيقاعي للبيت (أي القافية)، وإنما تتجاوز ذلك إلى ما بعده"(٢٣)، ومن هنا، تبدو فاعلية التضمين من كونها "حالة خاصة من التعارض بين الوزن والتركيب"(٢٤).

وقد وظَّف الشاعر البحر الوافر- وهو بحرٌ قصيرٌ- في تصوير نفسيته الظمآى إلى القتال، فالوافر "بحرٌ يشتد إذا شددته، ويرقّ إذا رققته"(٢٥)؛ فاستطاع المتنبي أن يخضعه لحالته النفسية.

وينشغل المتنبي بالطعن والقتال عن "بطيخة" عرضت له، فيقول: (٢٦)

ما أنا والخمرُ وبطِّيخة	سوداءُ في قشرٍ من الخيزران
يشغلنى عنها وعن غيرها	توطينيَ النفسَ ليوم الطِّعان
وكلَّ نجلاء لها صائكٌ	يخضبُ ما بين يدى والسِّنان

إن الشاعر يشيح بوجهه عن حياة الدعة والرخاء؛ ليلقي بنفسه في مهاوي الردى؛ لأنه كان يعشق القوة، وقد لخّص العقاد مذاهبه، فقال: "إن الحياة حرب ضروس، علاقة الإنسان فيها بالإنسان علاقة المقاتل بالمقاتل، والأصل في طباع الناس العدوان والغضب ثم صار الحقُّ والإنصاف خوفاً من

عدوان الغادين وغضب الغاضبين، وهذا الشاعر المفتون بالقوة كثيراً ما يتغنى بالوفاء والأمانة والحفاظ ويمدح هذه الخصال في جميع من يمدحهم"[٢٧].

والمتنبي قادر على نفسه، لا تغلبه، بل يضبطها عند الشدائد، ووقت المحن، حين تحمر الرماح بالدماء في ساحات المعارك، يقول:[٢٨]

أصرِّف نفسي كما أشتهي وأملكها والقنا أحمرْ

إنّ الذات الشاعرة غائبة على مستوى الصياغة، هنا، حاضرة على مستوى الفضاء؛ فالشاعر يهمه الحدث أكثر مما تشده الذات.

وتبدو سيطرة الفعل المضارع على الزمن في البيت، والمضارع صوت الواقع؛ فالرؤية في البيت واقعية، وليست هروباً ولا أحلاماً رومانسية[٢٩].

ويزرع الشاعر اللون الأحمر في القافية؛ ليتدخل بدوره في إنتاج الدلالة؛ ذلك أن دلالته في النص تشير إلى واقع دموي.

ويتحدى المتنبي السجن بما فيه من ضيقٍ ومعاناة، قائلاً:[٣٠]

كن أيها السجن كيف شئت فقد وطنت للموت نفس معترف

وتبدو النزعة الخطابية في البيت السابق، عن طريق أسلوب الأمر والنداء، وبخاصة أن الشاعر يخاطب الجماد "السجن"، وهو خطاب ينطوي على مبالغة وابتعاد عن الواقع، وقد استطاع الشاعر أن يمنح البيت طرافة وغرابة منحت السجن صفات إنسانية وضعت المتلقي أمام عالم جديد؛ ذلك "لأن إضفاء صفات بشرية على اسم جامد يباغت القارئ ويمتعه وبالتالي يوسع اللغة، ويبعد عنها النمطية والقولية"[٣١].

ويجعل المتنبي المعالي أحبة له، أما الأسنة ؛فيجعلها رسلاً بينه وبين هذه المعالي؛ فهو خاطب للمعالي بالرماح، إنه يقول:[٣٢]

وبالسمر عن سمر القنا غير أننى جناها أحبائى وأطرافها رسل

فالشاعر يأبى أن يسلك إلى المعالي طرق السلم، وإنما يختار مسالك الموت ومهالكه.

ويوطن المتنبي نفسه على الهلاك والمخاطرة، يحيا لهما، ويعيش عليهما، في سبيل نيله الأمجاد، قال(٣٣):

ومن يبغ ما أبغى من المجد والعُلا تساوى المحابى عنده والمقاتلُ

تدور الفكرة في البيت حول الاستهانة بالموت وعدم الاكتراث به، وهي فكرة ربما استمدها الشاعر من القرامطة الإسماعيلية التي كانت تستهين بالحياة.

والشاعر يختار كلمة:"يبغي" ويكررها، ولعلها تعني في خياله معنى الظلم، أيضاً، فكأن الشاعر يعرف في طوايا نفسه أنَ هذه المعادلة - المساواة بين الحياة والموت- هي معادلة جائرة؛ ولذا، اختار لفظة:"يبغي" للإيحاء بذلك.

ويفتخر المتنبي بأنه يقصد الموت قصداً، فيقول: (٣٤)

وانا إذا ما الموت صرح فى الوغى لبسنا إلى حاجاتنا الضرب والطعنا

قصدنا له قصد الحبيب لقاؤه إلينا، وقلنا للسيوف هلَمنا

وينبئ النص عن التضحية بالنفس، كما أن ضمير "النحن" يطغى على الأبيات، ولعلَ المتنبي يعني سيف الدولة وجيشه-فضلاً عن الشاعر- فجميعهم يطلبون الموت ويستعذبونه، ولا غرو في ذلك، فحياة المتنبي كانت ممزوجة بالدم والاضطراب؛ فجاءت أشعاره صدىً لذلك، وقد قيل : إن "شخصية

الشاعر هي شعره، وإننا نعرف الرجل عن طريق شعره أكثر مما نعرفه عن طريق دقائق حياته"[٣٥].

والحقيقة أننا لا يمكن أن نفصل شعر المتنبي عن شخصه، فهما توأمان، ومن عرف شخص المتنبي، سهل عليه إدراك فنه[٣٦].

ومما يسترعي النظر أن الشاعر استعمل - في النص- ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجد، وهو "ما لم يسبق إليه، وتفرد به، وأظهر فيه الحذق بحسن النقل، وأعرب عن جودة التصرف ..."[٣٧].

ومن الواضح أن الشاعر يبني استعارته في النص على كلمات ليس بينها انسجام وتآلف، إذ إن الفعل "صرح" لا يمكن أن يقترن بالموت -وهو معنوي- فالأصل في هذا الفعل أن يكون من مستلزمات الإنسان، ولكن الشاعر أراد أن يمنح الموت فاعليةً وحضورية، فأتى بلفظة "صرح" لتشي بالتحدي والمجاهرة، كما أن الفعل "لبس" ليس من مستلزمات الضرب والطعن ولا ينتمي إلى مجالهما اللغوي، وإنما أراد الشاعر أن يضفي على نفسه معنى البطولة والإقبال على الموت.

ثم عمد إلى استعارة تشخيصية في قوله:"قلنا للسيوف هلمنا" فجعل السيوف بشراً يخاطب، فأكسبها أفعال الإنسان وصفاته، ليكون هذا البناء الاستعاري أقدر على تجسيد عواطفه وانفعالاته.

ويحث المتنبي نفسه على خوض الحرب، ولا عجب في هذا، فهو يستحلي طعم الموت كما يستحلي العسل، يقول:[٣٨]

وإن لا تمت تحت السيوف مكرَماً	تمت وتقاسى الذل غير مكرم
فثب واثقاً بالله وثبة ماجد	يرى الموت فى الهيجا جنى النحل فى الفم

فنلحظ لدى الشاعر رغبةً في الموت، واستهانةً بالحياة، وفخراً بالقتل، كما نحس رغبةً مكبوتةً في قتل النفس وتعذيبها تصل إلى درجة الانتحار، وهذا

الانعكاس النفسي يكاد يكون شذوذاً نفسياً جاء ردود فعل مباشرة للبيئة الفكرية التي عاش فيها، بيئة الشيعة الإسماعيلية التي كانت تلجأ إلى تعذيب النفس، للتكفير عن الأخطاء التي اقترفتها بخذلانها الحسين رضي الله عنه، ولا ريب في أن "أدب الأديب يشير إلى المجتمع الذي نشأ فيه، بل يشير إلى الفئة الاجتماعية التي ينتسب إليها، وما شاع فيها من تقاليد اجتماعية ومعايير أخلاقية وقيم دينية وأوضاع سياسية إلى غير ذلك من جوانب اجتماعية"[٣٩].

ومن البين أن ضميرالمخاطب"الأنت" يتسيد النص، مما يؤكد انطماس الذات في هذا الموقف الجليل، موقف التضحية بالنفس في ميادين القتال.

كما اعتاد المتنبي حياة الشقاء والعذاب، حتى صار يستحلي العلقم، يقول: [٤٠]

فلا يتهمنى الكاشحون فإننى   رعيت الردى حتى حلت لى علاقمه

والشاعر، هنا، يبدع في اختيار الصورة ومفرداتها في الشطر الثاني، وتتمثل البراعة في قوله:"رعيت" و "حلت"، فالشاعر يتخيل الموت - وهو معنوي - أعشاباً مرة مميتة، ولكنه - الشاعر - لشدة بأسه وبطولته يجد المرارة في فمه حلاوة.

وقد انزاحت الكلمات في البيت عن معانيها المعجمية، وتتبدى فاعلية هذا الانزياح في أنه "يدفع إلى جدلية توترية، تصطخب في جسد النسيج اللغوي، مخترقة سكونية الرصف الأدائي، ومتعدية سطوة المعجم"[٤١]

والمتنبي لا يعتصم في الحرب بالجدر ولا يركن إلى الدعة والرخاء، إذ يقول[٤٢]:

فلا أحارب مدفوعاً على جدرٍ   ولا أصالح مغروراً على دخنِ
مخيم الجمع بالبيداء يصهره   حرُ الهواجر فى صمّ من الفتنِ

وربما ترمز لفظة "الجدر" إلى حياة المدينة والحضر وما يتبعهما من دعةٍ وراحةٍ، وكأن الشاعر يرفض حياة الترف، في حين ترمز عبارة : "مخيم الجمع" إلى البادية وإلى القبائل العربية التي كان يفزع إليها المتنبي ويقودها وسط المفاوز التي يلفح حرها من يجتازها، وكأن الشاعر يعبر عن تمسكه ببيئة البادية بما فيها من مزعجات.

ولنلاحظ أن الألفاظ جاءت رخوةً في البيت الأول، في حين جاءت مشددةً في البيت الثاني؛ ذلك أن الشاعر أراد أن يوائم بين المعنى والصوت .

ومن الجدير ذكره أنَ الشاعر يشير في القصيدة- التي أخذ منها البيتان السابقان- إلى إصطحابه الصعاليك واللصوص ولكن على ريبةٍ كما يبدو، ويغلب الظن أنه اصطحبهم أو جالسهم في طريقه وهو يتقلب بين حواضر الشام وباديتها، بدليل أنهم يسألونه عن خبره، فلا يعطيهم منه شيئاً(٤٣).

والمتنبي لا يركن إلاَ إلى حياة الحروب التي يصطحب فيها السيوف والرماح، ويستفزه صهيل الخيل، قال(٤٤):

وإنْ عمرتُ جعلتُ الحربَ والدةً	والسمهرىَ أخاً والمشرفىَ أبا
بكلَ أشعث يلقى الموت مبتسماً	حتى كأن له فى قتله أربا
قحَ يكاد صهيل الخيل يقذفه	من سرجه مرحاً بالعزَ أو طربا
فالموتُ أعذر لى والصبر أجمل بى	والبرَ أوسع والدنيا لمن غلبا

وإذا أنعمنا النظر في الأبيات السابقة، نجد أن الشاعر يبذل نفسه رخيصةً في سبيل المجد، فيتحدَى الموت، ويتخذ أدوات القتال نسباً له، ولا ريب في أن الشاعر اكتسب هذه المعاني والقيم من البيئة التي عاش فيها، بيئة البادية وبيئة الشيعة الذين تأثَر بهم.

ومن الملاحظ أن الشاعر تدرَج في ذكر الأم ثم الأخ فالأب، في البيت الأول، ولعل هذا الأسلوب نجم عن إحساسه بمكانة والده الوضيعة، ومن هنا؛

أخَر كلمة : "أبا" إلى نهاية البيت، ولعلنا لم نبالغ في هذا التحليل، "فليس الأديب هو من يتكلم في الأثر، بل النص بذاته - ذلك النص الذي ينغلق على نفسه، ويلغي من صاغه .. كما يجب على القارئ الذي يحلم من خلال النص أن يعثر على عمل يعبر عن اللاوعي"(٤٥)

وإذا تملينا الصورة، في الأبيات، فإننا نلحظ أنها جاءت إيحائية ترتبط بالموقف النفسي لدى الشاعر وتموج بالحركة والحياة.

ويقدم الشاعر على المهالك والمخاوف كإقدام السيل الذي لا يرد، قال(٤٦):

تمرَستْ بالآفات حتى تركتها	تقولُ: أمات الموتُ أم ذعر الذعر
وأقدمت إقدام الأتيَ كأن لي	سوى مهجتى أو كان لى عندها وتر
دع النفس تأخذ وسعها قبل بينها	فمفترقٌ جاران دارهما العمر

فيتخيل الشاعر أن له نفسين، إن هلكت واحدة، رجعت الأخرى، ثم يصوِر نفسه وجسده جارين، ولا بد من الفرقة بينهما.

وتشدنا كثرة الضمائر في النص، "وهي كثرة تأتي في أساليب المتصوفة لاعتمادهم في أشعارهم على فكرة الحلول وما يتفرع عنها من الملابسة والتجريد ... "(٤٧)، فيبدو أن المتنبي تأثر بالمتصوفة في هذه الظاهرة الأسلوبية.

ويحنَ المتنبي إلى كأس المنية التي تجرعتها جدته، فلا يحب البقاء بعدها، يقول(٤٨):

أحنَ إلى الكأس التى شربت بها	وأهوى لمثواها التراب وما ضمَا

وحين يمدح المتنبي أحدهم؛ فإنه يقدم نفسه جزاءً لما لقي من صنيع الممدوح، قال:[٤٩]

فلست غبيناً لو شريت منيتى	بإكرام دلّير بن لشكروز لـى

يرى الشاعر أنه إذا حقق لنفسه إكرام الممدوح بمهجته؛ فإنه لم يغبن، وهذا أفق جديد، ليس لنا به عهد، فمن المعروف أن الإنسان يجود بماله لا بمهجته ونفسه، وربما جاءت هذه الأفكار صدىً لمعتقدات بعض الشيعة الذين كانوا يعذبون أنفسهم، ويكفرون عن أخطائهم، بعد مقتل الحسين رضي الله عنه، فقد قال سليمان بن صُرد- أحد زعماء التوّابين الشيعة- بعد مقتله، مشدّداً على النهوض لغسل الإثم والتكفير عن فداحة الذنب، والسعي في طلب الشهادة: "... إنا كنا نمدُ أعناقنا إلى قدوم آل نبينا، ونمنيهم بالنصر، ونحثهم على القدوم، فلمّا قدموا ونينا، وعجزنا، حتى قتل فينا ولد نبيّنا وبضعة من لحمه ودمه ... ألا لا تهابوا الموت، فوالله ما هابه امرؤ قط إلا ذل. كونوا كالأولى من بني إسرائيل، إذ قال لهم نبيّهم :"إنكم ظلمتم أنفسكم باتخاذكم العجل، فتوبوا إلى بارئكم، فاقتلوا أنفسكم، ذلكم خير لكم عند بارئكم"[٥٠].

ويهتف المتنبي بالناس، جميعاً، أن يقبلوا على الموت وأن يتقبلوه، فما نفوسهم إلا من كسبه، أما أجسامهم، فهي من ترابه، يقول:[٥١]

نحن بنو الموتى فما بالنا	نعافُ ما لا بدّ من شربه
تبخلُ أيدينا بأرواحنا	على زمانٍ هى من كسبه
فهذه الأرواح من جوّه	وهذه الأجسام من تربه

وواضح أن الشاعر يعنى في النص بأقيسة المنطق، وهي أقيسة "تعطي شعره ضرباً من الحدّة في التعبير والإحكام في التفكير"[٥٢].

وتتبدى الثقافة الفلسفية في الأبيات وبخاصة في البيت الأخير، فالشاعر يريد أنَّ"الإنسان مركب من جوهر لطيف، وجوهر كثيف؛ فالأرواح من الجو، والأجسام من الأرض، فجعل اللطيف من الهواء، والكثيف من التراب، وهذا من قول الحكيم، إذ يقول: اللطائف سماوية، والكثائف أرضية، وكل عنصر عائد إلى عنصره"(٥٣)، ولا غرو في هذا، "فالمتنبي شاعر من شعراء القرن الرابع الذين كانوا يتصنعون للأفكار والصيغ الفلسفية"(٥٤).

ثانياً: التضحية بالنفس في مجال الأسفار والترحال والغزل:

ومن مظاهر التضحية بالنفس في شعره، كثرة الأسفار والترحال، فها هو ذا يطوف البلاد، تتقاذفه الفلوات، يقول:(٥٥)

فإمـــا تريننـــي لا أقيـــم ببلـــدةٍ	فآفةُ غمدي في دلوقي من خدي
يحلّ القنا يوم الطعان بعقوتي	فأحرمه عرضي وأطعمه جلدي
تبدل أيامي وعيشي ومنزلي	نجائب لا يفكرن في النحس والسعد

ومما لا شك فيه أن طبيعة الموقف الانفعالي الذي كان يعيشه الشاعر قد دفعه إلى أن يلجأ إلى بث الحياة في الجمادات والمعنويات، ووضعها في إطار لا يمكن أن توضع فيه -لأن الأفعال والصفات التي ذكرها غير متصلة بها في الأساس- وهذا من شأنه أن يكون وجه الغرابة، ولا ريب في أن "الشعور بالغرابة هو علة التأثير الذي ينتاب المتلقي"(٥٦)

ويشير المتنبي، في حديث نفسي، إلى سيره في البادية، فيقول: (٥٧)

وآناً في بيوت البدو رحلي	وآونةً على قتد البعير
أعرض للرماح الصم نحري	وأنصب حرّ وجهي للهجير
وأسري في ظلام الليل وحدي	كأني منه في قمرٍ منير

إن ديدنه هو الرحيل وملازمة الأسفار، غير آبه بما يلحق نفسه من أذى وأرق، ومثل هذه الأشعار تذكرنا بحياة التشرد والتصعلك، وهي ظاهر عرفها القدماء في شعر المتنبي؛ فقد كان "كثيراً ما يتجشم أسفاراً بعيدةً أبعد من آماله، ويمشي في مناكب الأرض، ويطوي المناهل والمراحل ... ولا مطية إلا الخف أو النعل". (٥٨)

وينبغي أن نعرف أن المتنبي نظم هذه القصيدة في هجاء ابن كروس عدوه القديم الذي كان وشى به إلى لؤلؤ والي حمص للإخشيد(٥٩)، ولذا، أعتقد أن الشاعر أراد أن يستعرض بطولته. أمام خصمه، وأن يبين أن البادية- بيئة سيف الدولة الحمداني- هي مسرح البطولة والشجاعة التي لا يقدر عليها إلاَ الأبطال أمثال المتنبي.

وإذا تأملنا الأبيات، نلحظ أن الشاعر استثمر اللغة في رسم صورة المكابدة؛ فقد استعمل لفظة :"أواناً"- بصيغة الإفراد - حين تحدث عن النزول الذي يعني الدعة والراحة، لكنه استعمل كلمة: "آونة"- بصيغة الجمع - حين قرنها بالأسفار؛ لتوحي بكثرة هذه الرحلات وتنوعها.

كما حذف الفاعل في الجمل الفعلية، في قوله:"أعرَض" و "أنصب" و "أسري"، وهذا الأسلوب اللغوي يتلاءم مع نكران الذات والتضحية بها- حتى وإن كان الشاعر غير واعٍ لهذه الظاهرة ... وأكثر الشاعر من همزة القطع في الأفعال، ومن المعروف أن الهمزة صوت انفجاري حنجري، ويبدو أن "المتنبي كان يدرك بإحساسه الفني طبيعة الأصوات وتأثيرها النفسي، ومن هنا، كان تشكيله اللغوي المبدع؛ فهو يحدث من خلال توالي الأصوات تناسقاً فنياً ومن خلال تكرار الأصوات الانفجارية شحنات فنيّة خالصة"(٦٠).

ويعتد المتنبي بالرحلات المضنية، فيقول: (٦١)

ومهمه جبته على قدمي	تعجز عنه العرامس الذلل
بصارمي مرتدٍ، بمخبرتي	مجتزئٌ، بالظلام مشتمل

فيصف سيره وكيف كان يقطع الأرض على قدمه التي تعجز النوق القوية الصلبة عن قطعها، إذ كان يجوب المفاوز الواسعة، بدون هاد أو دليلٍ، لا رفيق له غير سيفه الذي يتقلده، وكان الظلام يلفه وكأنما هو مشتمل عليه؛ "فالمتنبي ومن على شاكلته من الشعراء ليسوا إلا أطفالاً في جثث رجال، إن نفوسهم كبار تتعب من أجل تضخيم أجسامهم"(٦٢).

وإذا تأملنا نسيجه الشعري وصياغته اللغوية، فإننا نلاحظ أنها صياغة ذات طبيعة خاصة تتناسب مع موقفه النفسي الذي يتمثل في تمرده الثائر، وهمته العالية.

وحين يصف المتنبي الحمى التي أصابته في مصر؛ فإنه يطلب أن يسير في الفلاة دون دليل يهديه، وأن يسير بغير لثام يحميه من وهج الصحراء، قال:(٦٣)

ملومكما يجلّ عن الملام	ووقع فعاله فوق الكلام
ذراني والفلاة بلا دليل	ووجهي والهجير بلا لثام
فإني أستريح بذا وهذا	وأتعبُ بالإناخة والمقام

ويبدو أن الشاعر لا يصف حمّى حقيقيةً، وإنما يعني أن إقامته في مصر بما فيها من ضيق وكبت هي الحمى ذاتها، وما الفلاة والهجير إلاّ إيحاء بحياة الانعتاق من مصر وحاكمها كافور الإخشيدي؛ "فالمتنبي نظم هذه القصيدة بعد أن مضى على مجيئه إلى مصر أكثر من عامين، وقد بدأ يقلق؛ لأن كافوراً لم ينجزه ما وعد"(٦٤).

والمتنبي يستريح إلى حياة المكابدة التي تفضي إلى الإباء والحرية، أما الإناخة والمقام، فهما يرمزان إلى السكنى في مصر والإقامة فيها، ولذا، فالشاعر يضحي بنفسه وجسمه، بل يعذبهما في سبيل نيل كرامته ولو مازجتها المرارة:

وواضح أن الشاعر يخاطب صاحبين- في مطلع النص- "وكأنما استعار من القديم لغة التثنية؛ ليضيف أبعاداً من عالمه النفسي الخاص، فإذا هو أمام المرض يقاومه ويتحمل، وكأنَ بيت المطلع يتجاوز مرحلة الشكوى التي نعرفها عند القدماء، شكوى الشيب أو الزمن كضربٍ من التعويض النفسي عن حالة الفقد والضياع، وهو مالم يستسلم له الشاعر"(٦٥).

وقد أسهمت طاقة اللغة في خدمة المعنى الذي رمى إليه الشاعر، فقد استخدم فعل الأمر: "ذراني"، وهو فعل يوحي بالانصراف الكلي عن الشيء، والإقلاع عنه، وهو مشتق من "الوذرة"- بتسكين الذال- وهي من اللحم: القطعة الصغيرة مثل القدرة(٦٦)، يلقي بها الإنسان، دلالةً على رفض الشاعر لكلام اللائمين.

ثم تأتي واو المعية كاشفةً عن مذاق خاص في تلقيها؛ فهي تضمن توحَده- الشاعر- مع الفلاة، وكأنه يكشف بغضه للدليل فيها، أو على الأقل يحقَر من شأنه، ولا شك في أن توحَد الشاعر مع الصحراء، هنا، يعدَ سمتاً جديداً للموقف الشعري، فهي في مخيلة الشعراء مصدر الخوف، وإثارة الرعب والفزع(٦٧).

والقلب محور في حديث المتنبي عن تضحيته بنفسه، وتعذيبه لها، إذ يرفض قلبه التنعم، ويسعى إلى طلب المعالي، بلبس الدروع الثقيلة، يقول(٦٨):

ولكنَ قلباً بين جنبى ماله	مدىً ينتهى بى فى مرادٍ أحدَه
يرى جسمه يكسى شفوفاً تربَه	فيختار أن يكسى دروعاً تهدَه
يكلفنى التهجير فى كل مهمه	عليقى مراعيه وزادي ربده

يلجأ الشاعر إلى أنسنة القلب، في الأبيات السابقة، فيقدمه على أنه إنسان ينشد الأمجاد العظيمة، والشاعر في الحقيقة يسند الحديث إلى القلب؛ لأنه لا يريد أن يتحدث مباشرة عما يعتلج نفسه من أحاسيس، وإنما يحاول أن يكشف عن حالته النفسية؛ فالقلب، هنا، هو المعادل لشخصية الشاعر.

وقد أتى الشاعر بكلمة "قلباً" نكرة، وكأنه يريد أن يبين أن قلبه مفصول تماماً عنه، وبالتالي، فلا عجب أن يختار - القلب- حياة المكابدة ولبس الدروع لصاحبه، ثم نجد أن الضمائر تتشابك داخل الأبيات، فقد استخدم الشاعر ضمير الغائب والمتكلم في البيت الأول، ثم انتقل إلى ضمير الغائب في البيت الثاني، وعمد إلى ضمير الغائب والمتكلم في البيت الأخير، ويبدو أن الوضع النفسي المتوتر لدى الشاعر هو الذي فرض عليه هذا الأسلوب، فالتطواف وسط المفاوز، بين حيواناتها البرية- بدون رفقة- ليس بالأمر السهل بالإضافة إلى تأثره بالمتصوفة كما مرّ سابقاً.

وقد اختار الشاعر قافية مفخمة هي الدال الانفجارية المضمومة لتتلاءم مع موقف التهجير والتطواف والمكابدة.

وتتبدى مظاهر التضحية بالنفس في غزله، من ذلك أنه كان يرى أن طرفه هو الذي يجلب الموت بالنظر، ولذا، لا يستطيع الشاعر أن يطالب بدمه وهو الذي قتل نفسه، قال(٦٩):

وأنا الذى اجتلب المنية طرفه فمن المطالب والقتيل القاتل

والبيت وإن جاء في سياق الغزل، لكنه يعبر عن نفسية الشاعر، ففكرة الموت تدور في وجدانه، وبخاصة أنه كرر ألفاظ: "المنية" و"القتيل" و "القاتل".

ويتخيل الشاعر أن ما يجري في الخد من عينه دمه، لأنه يسيل، وكلما سال، سقم، قال(٧٠):

ولو لم يكن ما انهلّ فى الخد من دمى لما كان محمراً يسيل فأسقم

وعلى الرغم من أن الصورة خيالية وغزلية، بيد أنها تنبئ عن نفسية الشاعر، أيضاً، تلك النفسية التي تشتاق دائماً إلى الهلاك، وفي هذا تضحية بالنفس، وتعذيب لها.

ويبذل المتنبي نفسه رخيصةً في سبيل حبيبته "المتخيلة"، فإن شاءت وصلته، وإن شاءت هجرته؛ فزادت عذابه، يقول:(٧١)

هذه مهجتي لديك لحيني	فانقصي من عذابها أو فزيدي

وإذا عرفنا أن الشاعر نظم هذه القصيدة - التي أخذ منها البيت السابق-في صباه(٧٢)، فإننا نعتقد أن المحبوبة رمز إلى آماله وطموحاته؛ فهو مستعد أن يدفع حياته ثمناً لهذه الآمال التي يلهث وراءها.

ويطلب الشاعر من هذه المحبوبة "المتخيلة" أن تزيده أذىً، ليزيدها محبةً، فليس من سنة العاشق أن يحقد على محبوبته، قال:(٧٣)

زيدي أذىً مهجتي أزدك هوىً	فأجهل الناس عاشقٌ حاقدُ

خاتمة:

كشفت هذه الدراسة عن ظاهرة التضحية بالنفس في شعر المتنبي، فقد بان لنا أنَ هذه الظاهرة جاءت رد فعل لتأثر المتنبي ببعض فرق الشيعة الباطنية كالإسماعيلية القرامطة، ولتأثره بالبيئة العربية التي كانت تعتد بالقيم البطولية.

وقد برزت مظاهر هذه التضحية في إقدام الشاعر على المعارك، غير آبهٍ بالنتيجة حتى لو كانت الموت.

وتمثلت مظاهر تضحيته في أسفاره الكثيرة وسط المفاوز، معرضاً نفسه للمشاق والهلاك.

وظهرت في غزله "الرمزي"، فهو يبذل نفسه رخيصةً في سبيل محبوبته "آماله وطموحاته ... وغير ذلك" والوصول إليها.

المصادر والمراجع

(١) خليف، يوسف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٥٠.

(٢) أبو الطيب المتنبي، أحمد بن الحسين، الديوان، بشرح أبي البقاء العكبري، تحقيق كمال طالب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ج ٤، ص ٣١-٣٢.

(٣) خليف، يوسف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، ص ١٥٣، وانظر حسين، طه، مع المتنبي، دار المعارف، القاهرة، ط١٣، ص ٤٥.

(٤) الديوان، ج ٣، ص ١١٥.

(٥) عبد الرحمن، نصرت، شعر الصراع مع الروم في ضوء التاريخ، مكتبة الأقصى، عمان، ط١، ١٩٧٧، ص ٣٣٢.

(٦) نوح، علي، الخطاب الإسماعيلي في التجديد الفكري المعاصر، إشراف علي زيعور، دار الينابيع للطباعة النشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٤، ص ٦٩.

(٧) انظر المرجع نفسه، ص ٥٥-٥٦.

(٨) حسين، طه، مع المتنبي، ص ٣٦.

(٩) الشيخ، خليل، الانتحار في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٧، ص ٤٩، نقلاً عن بعض المراجع، منها:

Durkheim Suicide. Translated by jhon A-Spaulding and George Simpson. New York. The Free press. 1968.

(١٠) الشيخ، خليل، الانتحار في الأدب العربي، ص ٥٠.

(١١) أبو الطيب المتنبي، أحمد بن الحسين، الديوان، ج٤، ص٤٤. ردي: من ورد الماء. الشاء: جمع الشاة. النعم: يراد بها الإبل خاصة.

(١٢) أمين، أحمد، ظهر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٥، ١٩٥٣، ج٤، ص ١٢٧.

(١٣) المرجع نفسه، ج٤، ص ١٢٩.

(١٤) انظر ربابعة، موسى، نماذج من الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي، ضمن كتابه: "تشكيل الخطاب الشعري"، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣١.

(١٥) الديوان، ج١، ص٣١١.

(١٦) إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ط٤، ١٩٨٨، ص ٤٨.

(١٧) الديوان، ج١، ص ٢٧٦.

(١٨) الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ٢٤٥.

(١٩) الديوان، ج١، ص ٣٥٨-٣٥٩. مشرفة الهوادي: طوال الأعناق. الخطيّ: منسوب إلى الخط، وهو موضع باليمامة يحمل إليه القنا من بلاد الهند، فيقوَم فيه.

(٢٠) انظر شاكر، محمود محمد، المتنبي، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ١٩٨٧، ص ٢٤٦.

(٢١) الديوان، ج٢، ص ١٩١-١٩٢. العوالي: الرماح. الخميس: الجيش العظيم.

(٢٢) تامر، عارف، القرامطة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص ١٠١-١٠٢، وانظر الواد، حسين، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار سحنون للنشر، تونس، ط١،

١٩٩١، ص ٣٦٧. إذ يقول: إن المتنبي قد ضمن شعر الصبا خاصةً ذلك النفس الحماسي الشغوف بالتغني بإراقة الدماء والفتك وتقتيل الأعداء، وهو ما استخرج منه الدارسون قرابةً فكريةً بين هذا الشاعر ومذهب القرامطة الإسماعيلية.

(٢٣) ربابعة، موسى، ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، ضمن كتابه: "قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي"، مكتبة الكتابي، اربد، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، ٢٠٠٠، ص ٨٥-٨٦. ود. ربابعة يتحدث، هنا، عن الأعشى.

(٢٤) كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٦، ص ٦٠.

(٢٥) البستاني، سليمان، مقدمة الإلياذة، ١٩٩٤، ج١، ص ٩٢. وانظر الغذامي، عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص ١٧. إذ يذكر الغذامي ثمانية بحور، هي: الرجز، الكامل، الرمل، المتقارب، المتدارك، الهزج، السريع، الوافر- ويقول: إن هذه البحور تحمل سمات الأنوثة من حيث كونها قابلة للتمدد والتقلص كشأن الجسد المؤنث الذي هو جسد مرن يزداد وينقص حسب الشرط الحيوي في تولد الحياة فيه وتمددها من داخله وانبثاقها منه، ثم يعود فيتقلص وتستمر فيه سمة قبوله للزيادة والنقص وقدرته على النزف دون أن يفقد حياته.

(٢٦) الديوان، ج٤، ص ٢٣٥-٢٣٦. الخيزران: أصول الرماح، وقيل: هو عروق تكون في الأرض، والعرب تجعل العرق خيزرانة. صائك: لازق.

(٢٧) العقاد، عباس محمود، مطالعات في الكتب والحياة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٦، ص ٢٢٦.

(٢٨) الديوان، ج٣، ص ٩١.

(٢٩) انظر عبد الدايم، صابر، التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٩٩٠، ص ١٣٩. فقد أفدت من تحليله.

(٣٠) الديوان، ج٢، ص ٢٨٦،. المعترف: الصابر على ما يصيبه.

(٣١) عبد الله، عدنان خالد، النقد التطبيقي التحليلي، بغداد، دار الشؤون الثقافية والعامة، ط١، ١٩٨٦، ص ٣١.

(٣٢) الديوان، ج٣، ص ٣٠٦.

(٣٣) المصدر نفسه، ج٣، ص ١٨٧.

(٣٤) الديوان، ج ٤، ص ١٦٩.

(٣٥) سبندر، ستيفن، الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ٦٤، وانظر كيليطو، عبد الفتاح، الأدب والغرابة، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط٢، ١٩٨٣، ص ٤٥. إذ يقول: الشاعر ينطق بالشعر للتعبير عن نفسيته ومتطلبات الزمن الذي يعيش فيه.

(٣٦) انظر العشماوي، محمد زكي، موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٣٤.

(٣٧) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك النيسابوري، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٣، ج١، ص ٢٣٩.

(٣٨) الديوان، ج٤، ص ٣٤-٣٥.

(٣٩) أسعد، يوسف ميخائيل، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٨٥، وانظر عصفور، جابر، المرايا المتجاورة دراسة في نقد طه حسين"، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٥٠. إذ يقول : إن الأديب يختار- غير واعٍ في الأغلب- قطاعاً من المجتمع، فرداً

أو طائفة من الأفراد، فكرة أو موقفاً، يتمكن من خلال تصويره وتمثيله أن يعبر عن وقع الشيء المصور على نفسه هو.

(٤٠) الديوان، ج٣، ص ٣٥١. العلاقم: جمع علقمة، وهي المرارة.

(٤١) عيد، رجاء، القول الشعري"منظورات معاصرة"، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص ١٧٨.

(٤٢) الديوان، ج٤، ص ٢١٧. الجدر: جمع جدار، وهو الحائط. الدخن: الفساد والعداوة في القلب.

(٤٣) محيي الخفاجي، هادي، سنوات ضائعة من حياة المتنبي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٥، ص ٢٤٣.

(٤٤) الديوان، ج١، ص ١٣١-١٣٢. الأشعث: المتغبر من طول السفر والحروب.

(٤٥) نويل، جان بلامان، التحليل النفسي والأدب، تعريب عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ١٢٠، وانظر حرب، علي، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ٨.

(٤٦) الديوان، ج٢، ص ١٤٦. الآتي: السيل الذي لا يرده شيء. الوتر: الفرد.

(٤٧) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط١١، ص ٣١٨.

(٤٨) الديوان، ج٤، ص ١٠٤.

(٤٩) المصدر نفسه، ج٣، ص ٣٠٧. دلّير ولشكروز: اسمان من أسماء الديلم، وهما الشجاع بالعربية. والغبين: المغبون، وهو فعيل بمعنى مفعول. وشريت الشيء : إذا بعته، وأراد هنا الابتياع.

(٥٠) الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير، تاريخ الأمم والملوك، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت، ج٥، ص ٥٥٤.

(٥١) الديوان، ج١، ص ٢١٩-٢٢٠.

(٥٢) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٣٤٦.

(٥٣) الديوان، الحاشية، ج١، ص ٢٢٠.

(٥٤) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٣٢٨.

(٥٥) المصدر نفسه، ج٢، ص٦٠-٦١. الدلوق: سرعة الانسلال. بعقوتي: بقربي.

(٥٦) كيليطو، عبد الفتاح، الأدب والغرابة، ص ٦٠.

(٥٧) الديوان، ج٢، ص ١٣٩. قتد البعير: خشب الرحل، وجمعه أقتاد وقتود. حرُ الوجه: ما بدا من الوجه.

(٥٨) الثعالبي، يتيمة الدهر، ج١، ص ١٤٤.

(٥٩) انظر عطوان، حسين، مقدمات قصائد المتنبي، ضمن كتابه:"دراسات أدبية"، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص ٦٩.

(٦٠) الدسوقي، عبد العزيز، في عالم المتنبي، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٨٨، ص ١١٩.

(٦١) الديوان، ج٣، ص ٢٢٣-٢٢٤. العرامس: النوق القوية. المذللة بالعمل: المروضة بالسير.

(٦٢) مفتاح، محمد، مشكاة المفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ٢٠٥.

(٦٣) الديوان، ج٤، ص ١٤٤-١٤٥.

(٦٤) عياد، شكري، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص ١٣٢، وانظر عطوان، حسين، دراسات أدبية، ص ١٠٦.

(٦٥) خليف، مي يوسف، ميمية المتنبي "مجالات الإبداع وطبيعة المعالجة"، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٣٤.

(٦٦) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب المحيط، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، وذر.

(٦٧) خليف، مي يوسف، ميمية المتنبي، ص ٣٤-٣٥.

(٦٨) الديوان، ج٢، ص ٢٢-,٢٣,تربه: تنعمه. المهمه: الفلاة الواسعة من الأرض. الربد: النعام الذي خالط سوادها بياض.

(٦٩) الديوان، ج٣، ص ٢٦٢.

(٧٠) المصدر نفسه، ج٤، ص ٨٤.

(٧١) المصدر نفسه، ج١، ص ٣٢٢.

(٧٢) انظر المصدر نفسه، الحاشية، ج١، ص ٣١٧.

(٧٣) المصدر نفسه، ج٢، ص٧١.



وصف الطبيعة عند كشاجم الرملي* (١)

وصف الطبيعة من الأغراض الشائعة في الشعر العربي، فقد كان الشعراء القدماء يصفون الطبيعة: الجامدة والحية، فقد وصفوها في ثنايا قصائدهم ومقطوعاتهم، مصورين المناظر التي كانوا يشاهدونها.

وفي العصر العباسي تطور وصف الطبيعة؛ فصار الشعراء يتأنون في رسم مشاهدها ولوحاتها؛ بسبب تحضرهم واختلاطهم بالعجم، ولا سيما الفرس الذين كانوا يهتمون بالورود والأزهار.

وكشاجم أحد الشعراء العباسيين الذين فتنتهم الطبيعة؛ فعنوا بها، وتغنوا بمفاتنها، ولا غرو في ذلك ؛ فقد عاش في بيئة الشام التي اشتهرت بأزهارها وورودها وكثرة مياهها، فنالت إعجابه، واستفزت مشاعره؛ فوصفها مضفياً عليها المشاعر الانسانية، فلم تعد طبيعة وحسب، وإنما غدت كأنها بشر يحس ويعقل، فضلاً عن أنه عاش فترة في مصر؛ فشهد مياهها وما تحتويه من أسماك؛ فانعكس ذلك في شعره، وراح يتغنى بالطبيعة، حتى امتلأ ديوانه بأوصافها، بل يكاد يكون معجماً يتضمن أنواعها ومظاهرها. وقد وصف كشاجم الطبيعتين، الجامدة والحية.

---

* نشر في مجلة دراسات، التي تصدر عن الجامعة الأردنية، المجلد ١٦، العدد ١، ١٩٩٩.

أ. **الطبيعة الجامدة:**

وصف كشاجم مظاهر الطبيعة المختلفة، فقد وصف الرياض المعشبة، فقال[٢]:

إلى الروض الذي قد زينته	شآبيب[٣] السحائب بالبكاءِ
بكين عليه فابتهجت رُباه	تُباهِي في زخارف نسج ماءِ
كأنَ الأقحوان بجانبيه	عذارى يبتسمْن مِن الحياءِ

فالروض قد زينته السحائب المنهلة، ويتخيل ما تنزله هذه السحائب من مطر دموعاً تذرف، ومن المعروف أنَ البكاء من أمارات الحزن، ولكنه هنا، يقابل ببهجة وفرح، كناية عن تفتُح الأزهار والأعشاب في الروض، أما الأقحوان فيشبه الفتيات الحييات اللواتي يبتسمن في حياءٍ وخفر، فيكنْ أكثر جمالاً وإشراقاً.

ومن البيِن، أنْ الشاعر لم يعمد إلى التعبير المباشر، وإنما لجأ إلى التصوير الفنَي، ولا ريب في أن "الشعر ليس معرفةً، لا غير، وإنما الشعر حياة" على حدَ قول مكس ايستمن[٤].

وقد اختار كشاجم المفردات التي يشيع فيها حرف المدَ "الألف" والتي تتصف بمساحة صوتية واسعة، من مثل: "شآبيب، رُباه، تُباهي، زخارف، عذارى"، ليرسم من خلالها صورة الانتعاش والتفتُح والراحة برؤية هذه المناظر، ولا عجب في ذلك؛ فقد وصف كشاجم: بأنه: "مليح الشعر، رقيق الطبع، حسن الوصف "[٥]

ومن المواضح أن الشاعر استخدم الأفعال الماضية في البيتين الأولين، حين تحدث عن نزول المطر وانهلاله -وهو المرحلة الأولية لبداية النماء والتفتُح في الروض- لكنَه استخدم الفعل المضارع (يبتسمن) الآني الذي يدل على الزمن الحاضر -في البيت الأخير- حين تحدث عن ظهور الأقحوان وهو نتيجة لسقوط الأمطار.

ويصف كشاجم روضاً شرب فيه، فقال[٦]:

يا طيب يـــوم خـــلاعةٍ وبطالةٍ	قَصَّرتَه بتمتُّــــع ولـــــــــذاذةِ
في روضـــــةٍ جُليَت على أبصارنا	فيما اكتســـته مـــن الحُلِيِّ النابتِ
والغيث يبكي في خــــــلال نباتها	والبرق يضحك منه ضحك الشامتِ
والوردُ كالوجَنــــاتِ والأنفاسُ مِن	ظبيٍ غــريرٍ عنـــد صـــبٍّ بائتِ
وتعلُّق الأتــــــرجِّ[٧] في أغصانه	مثل النهودِ قد اتكـــــت أو كادتِ
وتجاوبت نَغمُ الحمـــائم بالضُحى	يسجعن بين بلابل وفـواخـــــــتِ
يوم حمـــدتُ به الزمــــانَ وحكَمت	فيه الشمول مِن العقول فجـــارتِ

فقد شرب كشاجم الخمرة، في ذاك الروض، في يومٍ ماطرٍ، فصوَّر الغيث بالإنسان الباكي، وصوَّر البرق بالإنسان الشامت، أمَّا الورود ففاتنة جميلة تشبه الوجنات، وروائحها زكيّة تشبه أنفاس حسناء عند عاشقها، والأترجّ المعلّق بالأغصان يشبه النهود البارزة، ويلتفت إلى الحمائم التي تصدح وقت الضُحى، فيتخيّل هديلها أصواتاً موسيقية تُسعد السامعين وتفتنهم.

ولننظر إلى أسلوب كشاجم في القطعة السابقة؛ فقد بدأها بصيغة طلبية ندائية، ليعبّر عن مشاعره وأحاسيسه المتمثلة في إعجابه بذلك الروض، وليحرك مشاعر القارىء أيضاً، ويحثّه على الانتباه؛ فمن الواضح أن هذا النداء (يا طيب...) قد سُلِب مدلوله، في حين امتلأ بدلالة التعجُّب، وقد استخدم حرف العطف "الواو" مرتين -في البيت الأول- لتدل على الجمع والتزامن، ثم غرس حرف الجر (في) -في البيت الثاني- لتدل على الظرفية، فالروضة تحيط بهم، فهي الظرف الذي ضم مجلسهم وأحاط به. واعتمد على التشخيص -في البيت الثالث- فبثّ الحياة والنشاط في الغيث والبرق، فأصبحا مِن ذوات الروح والمشاعر والقلوب النابضة حياةً وانفعالاً، وهذه من سمات الاستعارة التي يُحلّق بها الشعراءُ إلى سماوات من الإبداع[٨].

كما اعتمد على الصورة التشبيهية -في البيتين الرابع والخامس- متوسلاً بأداتي التشبيه (الكاف ومثل)؛ ليمثّلا حاجزاً بين المشبه والمشبه به، ولعله أتى بهما؛ ليوفر للوجنات والنهود عينيتهما وصورتهما الواضحة، فلم يرد أن يدمج المشبه بالمشبه به، لتبقى لهما خصوصيتهما.

ويقف كشاجم عند بعض النباتات مثل الشقائق؛ فيصفها، قائلاً[٩]:

أمّا الظــلامُ فقد رقّت غِلالتُه[١٠]	والصبــحُ حين بدا بالنورِ يختالُ
فانظرْ بعينك أغصان الشقائق في	فروعهــا زَهَرٌ في الحُسن أمثالُ
مِن كُلِّ مشــرقة الأوراقِ ناضرةٍ	لهــا على الغُصن إيقادٌ وإشعالُ
حمراءُ مِن صبغة الباري بقدرته	مصقــولة لم ينلهــا قطّ صقّالُ
كأنّهــا وجنــاتٌ أربعٌ جُمِعت	وكُلُّ واحدةٍ في صحنهــا خالُ

فيصوّر كشاجم الظلام بأن له غلالة وقد رقّت، كنايةً عن انقضائه، ويصف الصبح -حين بدا نوره- بإنسانٍ متكبرٍ مُختال. وقد زرع أداة التفصيل (أمّا) في مطلع البيت الأول، وأتبعها بالمبتدأ (الظلام)، وأخذ يفصّل في الخبر، كما غرس المبتدأ (الصبح) في أول العجز -في البيت الأول- وبدأ يفصّل في الخبر، أيضاً، وقد استخدم الفعل الماضي (رقّت)، مقروناً بـ (قد) التوكيدية، لأنّ الظلام أخذ ينتهي ويتلاشى، لكنّه استخدم الفعل المضارع في وصف الصبح (يختال)، وهو فعلٌ يوحي بالكبرياء والتألق؛ لأن المضارع يدلّ على الحضور والاستمرارية والحركية، فضلاً عن أن صيغة المضارع جاءت مرةً واحدةً في القافية؛ ممّا منحها خصوصية الحضور والدوام.

ومِن الملاحظ أن الشاعر تحوّل من الأسلوب الخبري في البيت الأول إلى الأسلوب الطلبي الأمري -في البيت الثاني- متوسّطاً بينهما بحرف الفاءِ التي منحت البيتين قيمةً تعبيرية لتسرع بحركة النظر والرؤية، وقد وظف ظاهرةً فنيةً في البيت الثاني هي (التجريد)، وعن طريقها تنشطر الذات شطرين متحاورين،

ويتجلى من خلال هذا التحاور خفايا الشاعر وأفكاره، ويبرز الموقف في صورة درامية داخلية، إذ أنَّ الذات كانت هي الموضوع[١١]. ثم يفصل في الصورة؛ فأغصان الشقائق في فروعها زهر حسنٌ جميل، ويكني عن احمرار الشقائق بصورة "الإيقاد والإشعال".

وقد بدا اقتدار الشاعر الفني في استعمال أحرف الجرّ في البيت الثالث، فاستعمل "مِن" في أولَ البيت؛ لتدل على التفصيل، في حين استعمل (على) في العجز، لتدلَ على الاستعلاء، وهذا يتلاءم وصورة الإيقاد والإشعال التي غالباً ما تكون على مرتفع -كالروابي أو الجبال أو الأغصان على سبيل المجاز- ولا ريب في أن "التجربة الشعرية العظيمة تتجلى بالضرورة في بنية لغوية عظيمة"[١٢].

ويزرع كشاجم كلمة (حمراء) -بامتدادها- في أول البيت الرابع؛ مستعملاً الخبر الابتدائي[١٣] الذي لا يحتاج إلى تأكيد؛ لأنه يتحدث عن مسألةٍ معروفة، يعرفها معظم الناس، ويقرون بها، ثم يشبه أغصان الشقائق بالوجنات الأربع، وقد جُمعتِ، وفي كل واحدةٍ خال.

ويلفت نظر شاعرنا منظر الربيع، فيرسم له صورة بديعة، فيقول[١٤]:

حيِّ الربيعَ تحيةَ المستقبلِ	أهدى السرورَ لنا بعيشٍ مُسبِلِ
مُتكاثف الأنواءِ، منغدق[١٥] الحيا،	هطل الندى، هزم[١٦] الرعودِ، مُجلجل
جاءت بعزل الجدبِ فيه فبشَّرتْ	بالخصبِ أنواءُ السماك الأعزل[١٧]
في ليلةٍ حجب السحابُ نجومَها	فكأنها أفلتِ وإنْ لم تأفلِ
والبدرُ مِن خللِ الغمامِ كأنَّه	قَبسٌ[١٨] يُضيء وراءَ ستر أكحلِ
وكأنَّ لمع البرقِ مِن جنباتهِ	كفُّ الشُجاع تهزُّ متنَ المُنْصَلِ[١٩]
يدنو فيُحسبُ للرياض مُعانقاً	طوراً ويعطفه هبوبُ الشمألِ
كالصَّبِ همَّ بقبلةٍ حتى إذا	لحظتْهُ عينُ رقيبه لم يفعلِ

يتحدث كشاجم عن هطول الغيث في فصل الربيع، فكان الرعد يقصف، والأمطار تتساقط، فتلاشى الجدب، ليحل محلّه الخصب، ثم يصور كيف كانت السحب تحجب النجوم في الليل، فيختفي ضوؤها، فكأنها غابت. ويلتفت إلى البدر وسط السحاب، فيشبهه بشعلة نار تضيء وراء ستر أسود؛ فتبدو حمراء متوهجة، أما لمعان البرق خلال الغمام، فيشبه كفَّ رجلٍ شجاع يهزُّ متن سيفه المصقول.

وكان البرق يدنو للأرض، فيتخيله كشاجم يريد أن يعانق الرياض، على سبيل التشخيص، وطوراً تعطفه الريح الشمالية الشديدة، وهذه الصورة تشبه صورة العاشق الذي يهمُّ بتقبيل معشوقته فيلحظه رقيب، فينثني عن ذلك.

وقد بدأ الشاعر قطعته بأسلوب طلبي أمري، ليُنبِّه ذاته -على سبيل التجريد- إلى منظر الربيع، وقد اختار المفردات والتعبيرات التي تلائم صوره؛ فحين تحدث عن المطر والأنواء، استخدم لفظة (الحيا)، وهي من المطر الكثير العام[٢٠]، وعندما ذكر البرق استعمل الفعل (لمع) ويستعمل للبرق البعيد[٢١]. وفي حديثه عن الرعد استعمل الصفة (مجلجل) -بما فيها من جلبة ودوي، لتلائم صوت الرعد، وحين شبّه لمعان البرق بكفّ الشجاع، انتقى الفعل المضارع (تهزّ)، فكرّر حرف الزاي المجهور وشدّده، ليناسب الصورة.

ولجأ إلى مسلكٍ تعبيري فنّي هو الترصيع -في البيت الثاني- بما فيه من تقطيع صوتي وموسيقي يتحالف مع الوزن العروض -البحر الكامل- ليمنح النص نغمة موسيقية عالية، ولا عجب في ذلك، "فشعرنا العربي -قبل كل شيء- مبنيٌّ بناءً صوتياً دقيقاً على أُسس موسيقية مضبوطة ضبطاً محكماً، وقيم صوتية متكاملة تكاملاً تاماً"[٢٢].

ويسترعي الانتباه الصرحُ اللغويُّ الذي بناه كشاجم في قوله: "فكأنّها أفلت وإن لم تأفل" -في البيت الرابع- "فإنّ أداة النفي قد فقدت جانباً من مهمتها الدلالية، إذ أنّ "لم" تعمل على صرف الزمن إلى المُضيِّ لزوماً، لكنّ

اقترانها بأداة الشرط "إنْ" أحدث تصادماً زمنياً، لأنَ الشرط يقتضي المستقبليَة، وهذا التصادم يخلق زمناً جديداً للنصَ، هو زمن التجربة المطلق"[٢٣].

وتحظى الفواكه بنصيب من وصف كشاجم، فيقول واصفاً النارنج[٢٤]:

كأنَمـــا النارنجُ لمَا بَدتْ أغصانُه في الورق الخُضْـرِ

زُمرُدٌ أبدى لنا أنجمـــاً معجونةً مِن خالصِ التبـــرِ

إذا تَحيِينا به خلتَنــــا نستنشقُ المِسكَ من الجمرِ

فيذهل القارىءُ من هذه الصور التي رسمها كشاجم، فهو يشبّه النارنج بنجوم من الذهب وسط سماءٍ من زمرد، ويشبه شذاها بالمسك العابق.

وقد استعان بالتشبيه التمثيلي؛ مِما أتاح له بثَ الحياة والحيوية في صورته، وهي صورة حضارية امتصها من بيئته وعصره.

وقد استخدم كشاجم بعض الألفاظ الفارسية المعرَبة مثل: زمرد[٢٥] والمسك[٢٦]؛ مما يدل على تأثره بمعطيات العصر العباسي وحضارته.

ويصف كشاجم البطيخ، فيقول[٢٧]:

وزائرٍ زار وقـــد تعطَـــرا أســـرَّ شُـــهداً وأذاع عنبرا

واستكثرت منه اللهـــاة سُكْرا ينفُثُ في الأنف مسكاً أذفرا[٢٨]

مُلتحفاً للحرّ ثوباً أصفـــرا مُعمَداً مِـــن الحرير أخضـــرا

يظنَــــه الناظـــر إن تقرَرا دَبَّ الدُبى[٢٩] بمتنــه فأثـــرا

"أبا عليَّ" فاحضُرنه كـي ترى واكتب عليَّ إن كذبتُ مَحْضَـرا

فيصف كشاجم طعم البطيخ الحلو، ورائحته الزكية، وكيف كان الناس يُقبلون عليه، ويكثرون منه، ويرسم لوحةً فنية مليئة بالتشبيهات والصور التي طغت على الأبيات، فيشبه البطيخ بأنه يلتحف ثياباً صفراء، وقت الحرَ في

الصيف، ويشبه لونه بلون الحرير الأخضر، ويتبادر إلى ذهنه أن هذا البطيخ المخطط يشبه الجراد أو النمل، ثم يعمد إلى أسلوب النداء -في البيت الأخير- فيسرع بحركته الصياغية، عن طريق حذف حرف النداء (يا)، فيطلب من صاحبه (أبا علي) أن يحضر البطيخ، ليتحقق منه، وإذا كذب فليكتب عليه محضراً. وواضح الطابع الفكاهي في البيت الأخير.

والناظر في الابيات، يجد ان الشاعر استغل الصورة الشمية في البيتين الاول والثاني ، والصورة الذوقية في البيت الثاني، واللونية في البيت الثالث، والبصرية في البيت الرابع؛ ليستكمل عناصر اللوحة التي صاغها.

ويبدو أن الشاعر كان متأنقاً في فنه، فعمد إلى تكرار بعض الأحرف في عبارته، كقوله: "وزائرٍ زار" وقوله: "استكثرت سكرا"، وقوله: "يظنّه الناظر دبّ الدبى". ثم قصده الى الجناس -وهو ضرب من التكرار- في قوله: "أبا عليٍ" و"عليّ"، وقوله: "أحضرنه" و"محضرا، وظاهرة الجناس من الظواهر التعبيرية التي تؤثر في الإيقاع الصوتي والدلالي في الشعر.

ومن البيّن أن الشاعر قد أسرف في تشبيهاته، وهي تشبيهات -في معظمها- ماديّة محسوسة، استمدها من البيئة التي كان يعيش فيها، شأنه في ذلك شأن الشعراءِ الجاهليين الذين كانوا يصفون الطبيعة[٣٠].

ولقيت أشجار النخيل حظاً من عناية كشاجم بها؛ ففي قطعة له يصور فيها كيف كانوا يسقونها ماءً غزيراً، فتجود عليهم بتمرٍ حلو، وهي أشجار مستقيمة معتدلة، ثم يشبّه قنو النخيل بخصلات الشعر الكثيف، فيقول[٣١]:

لنا على دجلةَ نخلٌ مُنتَخلْ[٣٢]	نسلفه ماءً ويقضينا عَسَلْ
مُسَطَّرٌ على قوامٍ مُعتَدِلْ	لم ينحرف عن سطره ولم يَمِلْ
ذوقَدرٍ فلا علا ولا سَفُلْ	يُسْقَى بماءٍ وهو شتّى في الأُكُلْ
كأنمَا أعذاقهُ[٣٣] إذا حَمَلْ	غدائرٌ[٣٤] من شَعَر وَحْفٍ[٣٥] رَجِلْ

ومن الواضح أن الشاعر وظف بنيةً نحويةً بلاغية -في البيت الأول- فقدم الخبر (لنا)، وأخرَ المبتدأ (نخل)، وفصل بينهما بشبه الجملة (على دجلة)، وفي هذا المنحى اهتمام بذاتية الجماعة (نحن)؛ فقد أعطاها سمة الأسبقية والأفضلية على سائر الصفات.

وقد استعمل الجملة الاسمية في الشطر الأول من البيت الأول، لأنه يتحدث عن أشجار النخيل الثابتة على نهر دجلة؛ وقد جاءت لفظة (دجلة) ممنوعة من الصرف، لتتحالف مع الجملة الاسمية، فيٍ رسم صورة الثبات -حتى ولو كان الشاعر غير واعٍ- في حين استعمل جملةً فعلية -في العجز- تحتوي على فعلين مضارعين، يدلان على الآنية والاستمرارية، وقد استعان بعنصر التقسيم في هذه الجملة: "نسلفه ماءً ويقضينا عسلْ".

وقد استخدم أداة النفي "لم" في البيت الثاني مرتين، وهيَ أداة "لا تؤدي دورها الدلالي بالسلب فحسب، وإنما ينضاف إلى ذلك بُعد آخر له أهميته؛ إذ أنَها تعمل على تفريغ المضارع مِن زمنه، لتملأه بدلالةٍ بديلةٍ، إذ تنقله إلى الماضي نقلاً سياقياً"[٣٦]؛ فكشاجم حين تحدث عن جني العسل وقطف التمر، استعان بالمضارع الذي يُمثِّل الزمن الحضوري، لكنَه حين تحدث عن شجر النخيل ونموه، استخدم الأفعال الماضية.

وتطرَق كشاجم إلى وصف بعض مظاهر الكون كالثريا، فوصفها، قائلاً[٣٧]:

ألا رُبَّ ليلٍ بِتَّ أرعى نجومَهُ	فلم أغتمض فيه ولا الليلُ غمَّضا
كأنَ الثْريا راحةُ تشبرُ[٣٨] الدُجى	لتعلمَ طال الليلُ أم قد تعرَضا
فأعجبْ بليلٍ بين شَرقٍ ومغربٍ	يُقاس بشبر كيف يرجى له انقْضا

يبدأ الشاعر أبياته بقوله: "ألا" المُنبَهة والتي تمثل انسحاق الشاعر أمام الليل، ثُمَ يمتاح صيغة تراثيةً في قوله: "أرعى نجومه"، ليَكنى بها عن

القلق والحيرة من طول الليل، أمّا الثُريّا فيُشبّهها باليد التي تقيس الدُجى لتعرف طول الليل.

والظاهرة التي تلفت النظر، في الأبيات السابقة، هي تكرار كلمة الليل أربع مرات، وقد جاءت هذه المفردة معرفة مرتين، وجاءت نكرةً مرتين؛ ليُظهر كشاجم امتداد الليل وطوله وسطوته، ولكنه حين نكر الكلمة، ربطها بنفسه، سواءً أكان ذلك في إظهار قلقة منه، أو في تبيان دهشته من شموله الكون، ولكنه حين عرَف اللفظة، أتى بها في معرض الحياد والوصفية، دون إظهار تأثيره المباشر عليه، فضلاً عن أنه حين نكر الكلمة، أتى بها مجرورة في المرتين، ولكنه حين عرفها، جاء بها مرفوعةً في موقع الفاعلية.

ومن الملاحظ أنّ الوزن الموسيقي اتسق مع المعنى الذي رمى إليه الشاعر؛ فوظف البحر الطويل بتفعيلاته الطويلة -بسبب كثرة عددها- لتتناغم وطولَ الليل الذي يشكو منه الشاعر، بالإضافة إلى استخدام حرف المد (الألف) في الروي؛ ليعبر عن الضيق الذي يحسه، فأراد أن يروح عن نفسه بهذا الحرف. فيبدو أن للثريا، هنا، قيمةً وجدانيةً تتمثل في العلاقة بينها وبين الشاعر؛ فصارت مؤشراً على سهاد الشاعر وطول الليل وتأثيره.

أمّا الثلج، فقد كان كشاجم إماما في وصفه [٣٩]، وقد ذكر احد الدارسين ان الصنوبري وكشاجم - وهما متعاصران-، قد أبدعا فيه،اذ قال[٤٠]: "ويُعدُ الصنوبري أولَ من تغنّى بالثلج وبدائعه، وإذا لم يرد له في هذا الباب سوى أشعار قليلة؛ فإنّ حظَ كشاجم مِن الثلجيات أعظم وفتنته بها أبهر من كل فتنة".

وقد عدت إلى الديوان؛ فلاحظتُ أن كشاجم وصف الثلج، ولكن هذا الوصف كان قليلاً، وربما قصد سيد نوفل أن الصنوبري وكشاجم هما اللذان فتحا الباب أمام شعراء عصرهم لوصف الثلج؛ فمهّدا الطريق؛ فقد كان شعر الثلج جديداً ومستحدثاً في القرن الرابع[٤١].

فالثلجيات فن جديد يظهر لأول مرة عند شاعري بني حمدان: كشاجم والصنوبري.... بل لعل كشاجم في ثلجياته، أكثر إبداعا، وأوسع تصرفا، وأبرع تصويراً من ثلجيات الصنوبري .[٤٢]

ولنستمع إلى كشاجم يتغنّى بمنظر الثلج في فصل الشتاء، فيصوغ له لوحةً، فيقول[٤٣]:

باكِرْ فهـذي صبيحةُ قَرّة[٤٤]	واليوم يوم سمـــــاؤه ثَرَه
ثلجُ وشمسُ وصوبُ غاديةٍ	فالأرضُ من كلّ جانبٍ غُرّه
باتت وقيعـــــانُها زبرجــدةُ	فأصبحت قد تحــولَت دُرَّه

فيصوِّر الأرض وهي تضحك فرحةً بثوبها الجديد الذي اكتست به من الثلج، أمّا قيعانها فغدت دُرّةً جميلة، بعد أن خلعت ثوبها الأخضر واكتست ثوباً أبيض جديداً .

وواضحُ أن الشاعر بدأ بصيغة أمر "باكِرْ" -موجّهة إلى الذات- لأنّه أراد أن يلفت نظرنا إلى أهميّة ذلك المشهد، ثُمّ ليُعبّر عن حالته النفسية التي تحفل بالافتتان والإعجاب بالثلج، فضلاً عن أنّ هذه الصيغة تجذب السامع، وتُثير انتباهه لمتابعة الحدث، وتحفزها على الانتباه[٤٥]، ثم يتبعها بحرف الفاء الذي أعطى معنى السببيّة؛ ليُبيّن سبب حثّه المخاطب -نفسه- على الصحو والتبكير.

وإذا ألقينا نظرةً على النص السابق، نجد أنّ الجمل الاسمية طغت على البيتين الأولين، وهي جمل تنتمي إلى الضرب الابتدائي، وذلك لأن منظر الثلج ماثل أمام الناس، جميعاً.

ولنلاحظ أن الشاعر عمد إلى التقسيم والتقطيع في الصدر من البيت الثاني، وقد زرع كلمة (شمس) وسط المائيات (ثلج وصوب غادية)، لتكون عنصراً مُضيئاً يتحالف مع منظر الثلج الأبيض، ؛ لتبدو الأرض غُرةً واضحةً "من كل جانب" .

ونظرة فاحصة إلى البيت الأخير، ترينا أن الجمل خلت من الأفعال في الشطر الأول- وهذا يتلاءم والفعل (بات)، بما فيه من سكون وهدوء، ولكن الشاعر نصب فعلاً ماضياً (تحولت) في العجز، وهو فعل يتصف بالحركية والزمنية التي تنسجم والفعل (أصبحت)؛ ففي الصباح ينطلق الناس إلى أعمالهم، وتدب الحياة في الكون. ولعلنا لا نبعد في هذا التحليل "فإن النص تشكل لغوي ينم على غير ما يقول، ويبطن أكثر مما يظهر، حتى صار التعامل معه علماً إنسانياً، ينهل من كل معارف الإنسان؛ من أجل أن يفهم الإنسان ذاته من خلال لغته، وكل ذلك كنز مخبوء في النص"(٤٦).

ووصف كشاجم السحابة، فقال(٤٧):

مُقْبِلةٌ والخصبُ في إقبالها	والرعدُ يحدو الوَدقَ من جِمالِها
بخطبةٍ أبدع في ارتجالها	كأنها من ثِقَلِ انتقالها
تجلُها الريحُ عن استعجالها	إلا كما تجذب عن أذيالها
فحين ضاق الجو عن مجالها	والزهرُ قد أصغى إلى مقالها
كأنما نسألها عن حالها	وراحتِ الرياحُ من كلالها
وكاد أن ينهض لاستقبالها	فسمحتْ بالريِّ من زُلالها
جنوبها تشكو إلى شمالها	دنتْ من الأرض على اذلالها
حتى أتاك الشرب من هطالها	إنْ سَجْلاً أتى على سِجالها

ثم انثنى يُثني على فَعَالها

فقد استطاع كشاجم أن يقدم لوحة فنيةً متكاملةً، تمتلىء بتشبيهات واستعارات مفعمة بروح الحياة والحركة؛ فقد جسم السحابة بالإنسان الذي يقبل، مبيناً أن الخصب والنماء في إقبالها، أما الرعد، فكان كسائق الإبل الذي يحدوها ويسوقها أمامه، ويفصل في صورة ذاك الرعد؛ فصوته يشبه صوت خطيبٍ بارع يرتجل خطبةً ويلقيها أمام حشد من الناس، ويمضي ليبين أن هذه السحابة ثقيلة المسير؛ إشارة إلى كثرة مائها، حتى تعجز الريح عن استعجالها"،

ويصوِّر الجو بأنه ضاق عنها؛ لثقلها في حين كان الزهر يصغي إلى مقالها، كنايةً عن تعطّشه واستقباله لمائها، ويصوِّر جنوبها يشكو إلى شمالها، مِن كثرة الماء، حتّى انهلّت أمطارها، فغمرت الأزهار.

ويلاحظ الدارسُ أنَّ الشاعر بدأ باسم الفاعل "مقبلة" -وهو نكرة- ليُبين كثرة اندفاع هذه السحابة وشمولها الأرض بمائها، ومن المعروف أن اسم الفاعل يتضمَّن الحدث والزمن معاً، ثم أتى بواو الحال لتدلَّ على الهيئة التي كانت عليها تلك السحابة.

ويتضح أن الأفعال غلبت على المناطق اللغوية في النص؛ ممّا يوحي بالحركية والحدثية، وبالتالي أبعدها عن طابع الثبات، وهذا الملمح الأسلوبي يتلاءم وصورة السحابة التي كانت تسير وتلقي بمائها.

ويبدو أن لدى كشاجم اقتداراً فنياً في انتقائه ألفاظه ومفرداته، فقد استخدم لفظة (الريح) -في البيت الثالث- عندما تحدَّث عن ثقل السحابة ومائها؛ إذ أنَّ الريح تدلُّ على القوة والسرعة، بيد أنَّه عدل إلى كلمة (الرياح) -في البيت الخامس- حين ربطها بالكلال -أي الضعف- فالرياح تشي باللين والهدوء، ثم كرَّر حرف الحاء "راحت الرياح"، -بما فيه من همس وبُحة ورقّة- بالإضافة إلى استخدامه التكرار في قوله: "انثنى يثني"، فكرر حرف الثاء المهموس الرقيق؛ ليرمز إلى صورة الانتعاش والبهجة والاسترخاءِ؛ "فجرس الأصوات والألفاظ والتراكيب الشعرية، تلعب دوراً خطيراً في الإيحاء بالمعاني التي تبثها الصور الرمزية"(٤٨).

وتبدو الوحدة ماثلةً في النصِّ السابق، وقد أسعف الأسلوب القصصي وتتابُع المشاهد في تكامل القطعة وتسلسلها، بحيث يستطيع القارىء متابعة رحلة هذه السحابة من بدايتها حتى هطولها.

وقال يصف الغيث:(٤٩)

غيث أتانا مؤذناً بخفضِ   متّصل الوبل حثيث الركضِ

يقضى بحكم الله فيما يقضى ... كالجيش يتلو بعضه لبعض
يضحك عن برق خفى النبض ... كالكف فى انبساطها والقبض
دنا فخلناه فويق الارض ... متصلاً بطولها والعرض
إلفاً إلى إلف بسر يفضى ... ثم همى كاللؤلؤ المرفض
فالأرض تجلى بالنبات الغض ... فى حليها المحمر والمبيض
من سوسن أحوى وورد غض ... مثل الخدود نُقشت بالعض
وأقحوان كاللجين المحض ... ونرجس ذاكى النسيم بض
مثل العيون رنقت للغمض ... ترنو ويغشاها الكرى فتغضى

فالشاعر يشبه الغيث بالجيش يتلو بعضه بعضا، ويتخيله يضحك من وميض البرق الذي يشبه - أي البرق- الكف في انبساطها وقبضها، وهو برق يدنو من الأرض، فكأنه متصل بها، اما قطرا ت الغيث، فتشبه المحبين ، إذ أن كل قطرة تبوح للاخرى بأسرارها وهواها، فاذا ما همى على الأرض، فهو كاللؤلؤ يجلوها بالأزهار المختلفة، من سوسن وورد ونرجس .

وغير خاف ان القطعة السابقة حافلة بالصور والتشبيهات البديعة، كتشبيه الأرض وقد كستها الأزاهير الحمراء والبيضاء، بالخدود التي تظهر عليها آثار العض، وكتشبيه النرجس بالعيون "التي رنقت بالغمض"، وهي صور مبتكرة وطريفة.

وقد عمد كشاجم الى بحر الرجز- شأنه في أغلب قصائده السحابية والغيثية- كي يلائم بين سرعة السحاب والغيث وبين البحر الذي يتفق مع الحركة السريعة؛[٥٠] فقد لوحظ ان بحر الرجز يمتاز باسترسال في الايقاع، بحيث لا يحس القارىء بتوقف بسبب اتحاد تفعيلاته[٥١]

ب. الطبيعة الحيّة

مِن الطبيعي أن يهتم كشاجم بوصف الحيوان؛ فقد كان مشغوفاً بالطرد والصيد، حتى ألف كتاباً سماه "المصايد والمطارد"[٥٢].

ومِن الحيوانات المائية التي استأثرت بوصفه، ونالت إعجابه الأسماك، فقال يصفها[٥٣]:

ومحجوبةٍ بالماءِ عن كُلّ ناظرٍ ولكنَها في حَجْبها تتخطَفُ

أخذنا عليهنَ السبيل بأعينٍ رواصدَ إلاّ أنها ليس تطرفُ

فجئنا بها بيضَ المتونِ كأنَها خناجِرُ في أيماننا تتعطَفُ

يصف كشاجم السمك في الماءِ بأنَه سريع الحركة، ويتوارى عن الأنظار، ثَم يصف شكله الخارجي، فمتونه تشبه الخناجر المتعطفة.

وعلى الرغم من أنَ حركة السمك سريعة، بيدَ أنَ الشاعر كان حريصاً على إظهار مقدرتهم في محاصرة السمك واصطياده، نستنتج ذلك، من قوله: "أخذنا عليهن السبيل... رواصد" -في البيت الثاني- إذ يوحي هذا التعبير بمدى إحكام المراقبة والمهارة في الصيد.

ووصف سمكاً في نهر، أيضاً، فقال[٥٤]:

يا ربَّ نهرٍ متأقٍ[٥٥] ملآنِ جَمّ المدودِ معمرِ المغانى

الزجر[٥٦] والشبوط[٥٧] والبنانى[٥٨] كالطَلع مجنيّاً مِن الجِنانِ

أو كقدودِ أذرع الغوانى مكسوّةً مِن صنعة الرحمنِ

كأنمَا ينظرن مِن عقيانِ أو يتطرفْن بأرجوانِ

فهو يصف نهراً مليئاً بأنواع السمك من: الزجر والشبوط والبناني، ويُشبهه بالطَلع المجنيّ مِن الجنة أو بأذرع الغيد الحسان اللواتي حباهنَ الله بالحسن والجمال، وهي صورة فريدة مبتكرة[٥٩]. فكشاجم لم يقف عند حدود

الصور القديمة، وإنما راح يجدد ويبتكر في صوره، ويتأثر بمعطيات العصر العباسي.

ولنقف عند لغة الشاعر في قوله: "يا رُبَ..." -في البيت الأول- فهذه الصياغة التعبيرية تصلنا بحياة الشاعر الباطنية أكثر مما تصلنا بظاهر هذه الحياة؛ فهي تشير إلى أنَّ صوره تقوم في الخيال أو تتوارد في الأحلام[٦٠]، وهذا شيء طبيعي في الشعر، فليس مِن الضروري أن يقدم الشاعر وصفاً حقيقياً للواقع المشاهد.

أما الطيور، فقد حظيت بوصفه، فها هو ذا يصف باشقاً، فيقول[٦١]:

يسمو فيخفى فى الهواءِ وينكفى[٦٢] ... عجِلاً فينقضَ انقضاض الطارقِ

وكأنَّ جؤجؤه وريش جناحه ... خَضِبا بنقش يد الفتاة العاتق

وكأنَما سكن الهوى أعضاءه ... فأعارهنَ نحول جسم العاشق

ذا مُقْلة ذهبيةٍ فى هامةٍ ... محفوفة مِن ريشها بحدائق

ومخالب مثل الأهلَة طال ما ... أدمين كفَ البازيار[٦٣] الحاذق

وإذا انبرى[٦٤] نحو الطريدةِ خلْتَه ... كالريح فى الاسراع أو كالبارقِ[٦٥]

وإذا دعاه البازيار رأيتَه ... أدنى وأطوعَ مِن محِب وامق

يشفى إذا نعب الغراب بفرقةٍ ... قلبَ المُحب مِن الغراب النَاعِق

وإذا القطاةُ تحلَقت[٦٦] مِن خوفه ... لم تعدُ أن يهوي بها مِن حالق

فيفصِل كشاجم في صورة باشقه، فيصوِره يرتفع في الطيران في الهواءِ، ثم ينقضَ انقضاضاً سريعاً، ويصف صدره وريش جناحه بأنهما خُضبا بنقش يد فتاةٍ، تتفنَن به، وتتأنى في رسمه، ولم يصف الباشق بالنحول مباشرة، وإنما عمد إلى اللغة التصويرية، فيتراءى له أنَ الهوى قد سكن أعضاءه؛ فغدا كالعاشق الذي نحل جسمه من طول التفكير، أما عينه فهي ذهبية صافية في رأسٍ محفوف بالريش الذي يشبه ريش الحدائق الكثيفة من الأشجار، ومخالبه تشبه الأهلَة في تقوسها، وهي تدمى كفَ صاحبها؛ لحدِتها ومضائها. وهو باشق

سريع، إذا انقضْ على فريسته، كان كالريح أو البرق؛ بحيث لم تستطع القطاة أن تنجو منه، مهما أبعدت في الطيران، وإذا دعاه صاحبه؛ فإنه يلبي نداءه، فهو باشق مطواع، بل هو أطوع من مُحبٍ عاشقٍ لمحبوبته.

وتستوقفنا لغة الشاعر في البيتين السادس والسابع؛ فقد استعمل الفعل الماضي (خلته)، حين أشار الى سرعة الطائر، فشبهه بالريح أو البرق، وهذا الفعل (خلته) يتلاءم والصورة التي رسمها، فلعله مُشتقٌ من الخيال، بما فيه من معنى السرعة، ولعل الخيل سُميت بهذا الاسم نسبةً إلى الخيال؛ لسرعتها، بالإضافة إلى ما في الفعل (انبرى) مِن دلالةٍ على السرعة والخفة، ولكنه غرس الفعل (رأيته) -في البيت السابع- والرؤية تعني المشاهدة والمعاينة التي تستلزم التأني وإنعام النظر؛ لتكون شاهداً على طواعية الباشق واستجابته لنداءِ صاحبه، ولعلنا لا نبعد في هذا التحليل اللغوي، بل ينبغي أن نعرف أن "الكلمة في القصيدة كلمة غضة نظيفة لم تمس، وكأنما قد تبلورت على التو قطعة مِن الحقيقة الخفية"[٦٧].

ووصف كشاجم الصقر، فقال[٦٨]:

جريءُ على قتل الظباء وإنني	ليُعجبني أن يكسر الوحشَ طائرُ
قصيرُ الذُنابى والقدامى كأنها	قوادمُ نسرٍ أو سيوفٌ بواترُ
ورقّشَ منه جؤجؤٌ فكأنما	أعارتْه اعجامَ الحروف الدفاترُ
فما زلتُ بالإضمار حتى صنعته	وليس يحوز السبقَ إلا الضوامرُ
وتحمله مِنّا أكفٌ كريمةٌ	كما زُهيت بالخاطبين المنابرُ
وعنّ لنا من جانب السفح ربربٌ	على سَنَنٍ تُستنُ منه الجآذرُ
تجلّى وحلّت عقدة السير فانتحى	لأولها إذْ أمكنته الأواخرُ
يحثُّ جناحيه على حُرِّ وجهه	كما فُصّلت فوق الخدود المغافرُ[٦٩]
وما تمَّ رجعُ الطرف حتى رأيتها	مُصرَّعةً تهوي إليها الخناجرُ
كذلك لذّاتي وما نال لذةً	كطالبِ صيدٍ ينكفي وهو ظافرُ

إنَ اللوحة السابقة التي أبدعها كشاجم تغصَ بتشبيهاتٍ واستعاراتٍ جميلةٍ في أدائها الفنّي، فالصقر جريء على قتل الظباءِ؛ مِمّا أثار إعجاب الشاعر من طائرٍ يقتل الوحوش؛ إذ أن من المعروف أنّ الطائر أضعف مِن الوحش، فحين تُعكس الصورة ويقتل الصقرُ الوحش، فمثل هذا الصنيع يُذهِل الإنسان.

ويصف كشاجم الصقر بقصر ذنبه وقوادمه، ويُشبِّه هذا الذنب والقوادم بقوادم النسر أو السيوف المبتورة، مستخدماً الصفة المشبهة باسم الفاعل (قصير) والتي تفيد معنى الثبوت، أمّا صدره فمرقّش فكأنما هذه الخطوط التي تزيِّن صدره حروف في دفتر.

والصقر يستخدم للصيد؛ ولذا كانوا يحملونه على أكفِّهم، ويقع كشاجم على صورة لهذا الصقر المزموم على الأكفّ، وهو يُزيِّنها، فيشبهه بصورة المنابر التي تزدهي بخطبائها.

ويتحدث عن لوحة تتكون من قطيع بقر وحشي كانت بجانب سفح، فانقضَ عليها ذلك الصقر، فصال بها من أولها حتّى آخرها؛ لسرعته ومضائه، وقد كان يحثّ جناحيه فكان يشبه الحلق الذي يتقنع به المتسلح، وكان مصير ذلك القطيع القتل، فأسرعوا إليها بخناجرهم.

ويختتم كشاجم قطعته ببيت يُبين فيه أنَ اللّذة الحقيقية تتجلّى في صائدٍ يظفر بطرائده ويعود بها.

ووصف كشاجم البيدق، فقال:(٧٠)

حسبى من البزاة(٧١) والزَرارقِ(٧٢)	ببيدق(٧٣) يصيدصيد الباشقِ(٧٤)
مُؤدّبٍ مُدرّبُ الخلائقِ	أصيدَ مِن معشوقة لعاشقِ
يسبق فى السرعة كلُ سابق	ليس له فى قَصْده من عائق
ربيّتُهُ وكنت عين الواثق	أن الفرازين(٧٥) من البيادق

فيبدو هذا البيدق مؤدباً ذا خلائق لطيفة، تجذب المرء اليها؛ فهو " أصيد من معشوقة لعاشق"، وهو بيدق سريع لا يعوقه شئ. وقد اعتنى الشاعر به؛ فأشرف على تربيته ورعاه، وكأنه يرعى ابناً صغيراً له، فيتعهده بالرعاية والعناية.

وكان للفرس نصيبٌ من وصفه، فقال[٧٦]:

قد لاح تحت الصبح ليلُ مظلمُ	إذ راح فى السَّرج المُحلّى الأدهمُ
ديباج ألوان الجياد ولم يكن	ليُخصَّ بالديباج إلاَّ الأكرم
ضحِك اللُجينُ على سواد أديمهِ	وكذا الظلامُ تُنير فيه الأنجمُ
فكأنَّه "ببنات نعش" مُلبَّب[٧٧]	وكأنما هو (بالثُريّا) مُلْجَمُ

فيصف كشاجم فرسه الأسود وقد سُرِّج، ويصف أديمه بالصفاء والملاسة والبريق، فهو فرسٌ أصيل، مُشبهاً ملاسة ظهره بالنجوم التي تُنير الظلام، ولعله وصف ظهر فرسه بهذه الصفات، للدلالة على العناية التي يلقاها الفرس منه، فهو فرس مكتنز اللحم، متماسك الجسم.

ويعمد إلى تشبيه طريف، فيشبِّه فرسه وهو مشدود في صدره كي لا يزلَ الرحل، بمجموعة النجوم المسمّاة "بنات نعش"، وكأنما الثريا لجام له. ولا ريب في أنَ هذه الصفات تؤهِّل الفرس لاجتياز المفاوز وللمراوغة في المعركة والمطاردة، فهي صفات معروفة لدى الشعراء السابقين[٧٨].

ويبدو الجناس في البيت الأول بين الفعل الماضي (لاح) والفعل الماضي (راح)، وكلاهما يحمل معنى الذهاب والسرعة، كما يتبدّى نمطُ تعبيري في البيت الأول، أيضاً، هو إبعاد الفاعل عن فعله بمسافة؛ ممّا يُضعف العلاقة الدلالية القائمة بينهما؛ وهذا مؤشِّر إلى أنَ الذات المُبدعة لم تكن معنية بالذوات، قدر عنايتها بالأحداث والمتعلقات[٧٩].

ومِن الواضح أن الشاعر أدخل أل التعريف على الأسماء في القافية، مِمَا أبعدها عن دائرة التعميم والشمول، بل حدَدها وخصصها.

وسمةٌ أخرى تظهر في النصَ السابق، هي اعتماد الشاعر على اللونية في صوره واستمدادها من عالم النجوم والكواكب، وربما أراد الشاعر من هذه الصور المضيئة أن يُعطي للفرس وضوحاً وشيئية، وأن يجعله المحور في النصَ، لتبدو صورته ماثلةً أمام القارىء.

ويبدو أن لكشاجم معرفةً بحيوان الصحراء، فها هو ذا يصف الثعلب، فيقول(٨٠):

أنعتُها كريمةً أسلافُها	ضوارياً مُضمرةً أجوافُها
كواسياً أضيافنا أصنافها	وفى الظلام مطرقى لحافُها
يرعدن من أوراكها أكتافها	وأسعدت صدورَها أردافُها
وضيقَتْ شباتها أصنافُها	كأنَما الخصورُ وانخطافُها
جدائل أوثقها التفافُها	كأنَما الاذان وانعطافُها
شقائق قد لبست أطرافُها	راحت تثنَى مرحاً أعطافُها

فيصف الثعالب بأن أجوافها مضمرة، وكيف كان يجلدها بمطرقه حتَى ترتعد فرانصها، وقد اعتمد كشاجم على الصورة اللونية والسمعية في البيتين الثاني والثالث، في قوله: "في الظلام" و"يرعدن"، كما أن كثافة الضمائر وكثرتها في الأبيات قد منحت النص غموضاً.

والثعالب كانت تتصف بصفاتٍ قبيحة كالخبث والخديعة والمكر، وهذه هي صورتها التي وقرت في أذهان الناس، ووردت في الشعر العربي، من قبل؛ فقد تحدثوا عنها حديثاً قاسياً، وأشاروا إليها إشارات قليلة(٨١).

وقد امتازت القطعة السابقة بالغرابة اللغوية، ولعلَ مردَ ذلك استخدام الشاعر بحر الرجز "ذلك أنَ التزام التصريع في جميع الأبيات يستدعي حشد

الكلمات المتحدة الروي، ولا يمكن أن تكون كلّها مألوفة الاستعمال؛ فإذا أُضيف إلى ذلك أن يتناول الرجز وصف البادية وما إليها، كان ذلك عاملاً آخر لغرابة اللفظ، لأنَّ إلف البادية صار وقفاً على ساكنيها دون ساكني الحضر"[٨٢]، كما أن "الطرديات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة البدوية القديمة؛ لأنّها تصف مناظر صحراوية خشنة، ووزن الطرد نفسه بدوي استخدمه الشعراءُ الأعراب في وصف البيئة الصحراوية، لذلك كانت الصياغةُ القديمة هي أقرب الأساليب التي تتناسب مع هذا الموضوع"[٨٣].

مكانة كشاجم بين شعراء الطبيعة في عصره وأثره في الشعراء الذين وصفوا الطبيعة في العراق وفارس وخراسان والأندلس

لكشاجم الرملي مكانة بين شعراء الطبيعة في عصره؛ فقد كان رأس مدرسة في الوصف، وقد كان بعض الشعراء المعاصرين له، كالسَّريّ الرفّاء يقلده، قال الثعالبي: "وجعل السَّريّ الرفّاء يورق وينسخ ديوان شعر أبي الفتح كشاجم، وهو إذ ذاك ريحان أهل الأدب بتلك البلاد، والسري في طريقه يذهب، وعلى قالبه يضرب...."[٨٤]

وإلى هذا أشار بعض المستشرقين، إذ قال:"وكان الخالديان أبو بكر محمد، وأبو عثمان سعيد ابنا هاشم شاعرين كبيرين في الموصل، وكان بهذه المدينة من الشعراء السري الرفاء، وكلهم-رغم ما كان بينهم من تنابز وعداوة وكيد-كانوا يسيرون في طريقة كشاجم، وينهجون منهجه".[٨٥]

وجعل الخوارزمي كشاجم من قمم الشعراء الذين يتخرج عليهم طلاب الشعر، وقد ميزه بلطائفه التي اشتهر بها، إذ قال:"من روى حوليات زهير، واعتذارات النابغة، وأهاجي الحطيئة، وهاشميات الكميت، ونقائض جرير والفرزدق، وخمريات أبي نواس، وروضيات الصنوبري، ولطائف كشاجم، وقلائد المتنبي، ولم يتخرج في الشعر، فلا أشب الله تعالى قرنه".[٨٦]

وقال ابن النديم: إن أدب كشاجم وشعره مشهوران.[٨٧]

فكشاجم يقف علماً بين معاصريه، في وصف الطبيعة، فتأثروا به، وترسموا خطاه.

وقد انتقلت مدرسة كشاجم في وصف المائيات والثلج الى العراق، ومن ذلك ما قاله القاضي التنوخي يصف نهر مَعْقِل:[88]

أحببْ إليّ بنهرِ معقلِ[89] الذي	فيه لقلبي من همومي معقل
عذبٌ إذا ما عبّ فيه ناهلٌ	فكأنه في ريق حبٍّ ينهل
متسلسلٌ وكأنه لصفائهِ	دمعٌ بخدّيْ كاعبٍ يتسلسل
وإذا الرياحُ جرينَ فوق متونهِ	فكأنه درعٌ جلاها صيقل

كما وصف نهر دجلة حين أشرف القمر على المغيب [90]، ووصف البرد والثلج[91]. فلعل القاضي التنوخي تأثر بكشاجم ومدرسته في الوصف.

وسرت قصائد كشاجم في الوصف إلى خراسان، ويتضح ذلك التأثير في شاعر من سلالة المأمون الخليفة العباسي اسمه أبو طالب عبد السلام المأموني، عاش فترةً بقرب الصاحب بن عباد بأصبهان ، ولكنه ضاق ذرعا بالحساد والوشاه الذين كان يغص بهم بلاط الصاحب ، ففارقه واتجه صوب نيسابور وبخارى[92]

وقد كان المأموني مغرما بمدرسة كشاجم والسري الرفاء؛[93] فاكثر من وصف الأطعمة والحلوى مثل: اللوزينج والفالوذج وأصابع زينب والمربى والزيتون والسمك[94]، وغير ذلك.

وقد قال المأموني يصف سمكة مقلية[95]:

ماويّةُ فضيّةُ لحمها	ألذُّ ما يأكله الآكلُ
يضمها من جلدها جوشنُ	مذيّلُ فهو لها شامل
كوّنت من فضتها عسجداً	بالقلى لما ضافنى نازل

ولا ريب في أنه تأثر بكشاجم الذي كان مغرماً بوصف الأطعمة ؛ وبخاصة أنه كان طباخا عند سيف الدولة، كما مر سابقاً.

وقال المأموني يصف الأترج[٩٦]:

وربَّ سوسنٍ من الأترجِ مُتقّد اللون اتقاد السُرُج

يعوم من إنائه في مَزْج مجْت عليه النخلُ أي مَجّ

فقد تأثر المأموني بكشاجم؛ إذ كان كشاجم اماماً في وصف الأُترج[٩٧]

وتأثر الصاحب بن عباد - في خراسان- بمذهب كشاجم في وصف الثلج فقال:[٩٨]

أقبل الثلج فانبسط للسرور ولشرب الكبير بعد الصغير

أقبل الجو في غلائل نورٍ وتهادى بلؤلؤ منثور

فكأن السماء صاهرت الأر ض فصار النثار من كافور

فالصاحب تأثر بالصنوبري وكشاجم في وصفه الثلج.

ولم يقتصر تأثير كشاجم في شعراء المشرق، بل امتد إلى شعراء الطبيعة في الأندلس، فقد كان كشاجم مشهوراً بوصف الأنهار - هو والصنوبري- [٩٩]وقد قال يصف نهر قويق:[١٠٠]

للنهر نهر قويق[١٠١] عندي يدٌ ليس تجحدْ

عشية اصطدت فيه رشأ من المردِ أغيد

ثم يقول:

إذا الصَبا درَجته أرتك شعْرا مُجعّدْ

وإن تألق للشمـ س فيه ضوءُ موردْ

حســـبت أن لجيناً يُذاب فيه بعســجد

وتنـال هـذه القطعه إعجـاب ابـن خفاجـة الأنـدلسـي، فيمضي لينسـج علـى منوالهـا، فيصف نهرا، قائلا:[١٠٢]

للـــــــه نهرٌســـال في بطحاء أشهى ورودا من لمى الحسناء

مُتعطف مثل السـُــــــوار كأنه والزُهر يكنفُه مجرُ ســـــماء

إلى أن يقول:

والريح تعبث بالغصون وقد جرى ذهب الأصـــيل على لجين الماء

فقد اعتمد ابن خفاجة في وصفه على كشاجم ولا سيما في البيت الأخير[١٠٣]

ووصف ابن حمديس الأندلسي النهر، فقال:[١٠٤]

ولابـس نقـبَ الأعـراض جوهـره له انسياب حباب رقشهُ الحبب
إذا الصبـا زلقـت فيـه سـنابكها حسبته منصلا فى متنه شطب
وردتــه ونجــوم الليــل مائلــة كمـا تدحـرج در مالـه ثقـب
ومغــربِ طعنتـه غـير نابيـة أسـنةٌ هـى إن حققتهـا شـهب
ومشرقٍ كيمياء الشمس فى يده ففضة الماء من إلقائها ذهب

وتشبيه النهر بالحباب او الثعبان استمده ابن حمديس من كشاجم في وصفه نهر قويق[١٠٥]، ايضا، وذلك في قوله[١٠٦]

والنهر بين اعتدال من سيره أو تأود

كأفعـــــوان تلوى ثم استوى وتمدد

كمـا ان تصويـر ابـن حمديـس المـاء بيـن الفضـة والذهـب فـي البيـت الاخيرانتفع فيه بصورة كشاجم السابقة في وصف نهر قويق -التي افاد منها ابن خفاجة، ايضا.

ووصف شعراء الأندلس الثلج ، متأثرين بمدرسة كشاجم الرملي، ومن ذلك ما قاله ابن خفاجة [١٠٧]

يـا رُب قَطـر عــاطل حَلّـى بــه	نَحر الثرى برد تحـدر صـائب
حَصب الأباطح منـه مـاء جـامدٌ	غشّى البـلاد بـه عـذاب ذائـب
فالأرض تضحك عن قلائد أنجـم	نثرت بهـا والجُـو جهـمٌ قـاطب
وكأنمــا زنــت البسـيطة تحتـه	فأكب يرجمها الغمام الحاصب

فشـعراء الأندلـس تـأثروا بمذهـب كشـاجم فـي وصـف الثلـج، علـى أن محاولاتهم هذه لم تصل الى مستوى ثلجياته [١٠٨]

ومن الجدير ذكره ان مذهب الطبيعة من ربيعيات وروضيات وزهريـات ومائيــات وثلجيــات الــذي شــرق وغــرب هــو امتــداد لمذهــب الصنوبــري وكشاجم. [١٠٩]

وتأثر شعراء الاندلس بكشاجم في وصف الطيور، ومن ذلك ما قاله ابن حمديس يصف بازيا، اذ قال: [١١٠]

له مقلةٌ كُحلــــــت بالنجيع	تُصرف إيماض لحظ صدوق
كأن بجــــــؤجــــوه مُهرقا	مُوَشّى بأحرف خط دقيــــق

ويبدو ان ابن حمديس كان متأثرا بكشاجم في قوله يصف باشقاً: [١١١]

يسمو فيخفى في الهواء وينكفي	عجــلا فينقضَ انقضاض الطارق
وكأن جؤجؤه وريش جناحـــــه	خُضبا بنقش يد الفتـــاة العاتق

فواضح تأثر ابن حمديس بكشاجم وبخاصة في البيت الثاني

كشفت هذه الدراسة عن أنَ كشاجم الرملي كان مفتوناً بوصف الطبيعة بنوعيها: الجامدة والحيّة. وقد كان للبيئة التي عاش فيها أثرُ فـي ذلـك؛ فقـد

عاش في بيئتين: بيئة الشام وبيئة مصر؛ فالشام كانت مشهورةً بسهولها الممتدة، ونباتاتها المتنوعة، وأزاهيرها المختلفة، ومياهها المتدفقة، مما جعله يفتن بها، ويكثر من أوصافها، وفي مصر، شهد نهر النيل ومياهه وما فيه من أسماك فوصفها.

وقد اعتمد كشاجم في رسم صوره الفنية على فن التشبيه؛ فكان يعقد مقارنةً بين المشبه والمشبه به، وهي تشبيهات امتصها من العالم المحسوس حوله كما اعتمد على الاستعارة وبالتحديد التشخيص، فبثَّ الحياة في الجمادات، ورفعها إلى مرتبة الإنسان، فأضفى عليها المشاعر والأحاسيس، وكأنَّ كشاجم، أحسَّ كما أحسَّ غيره من شعراء العصر العباسي الأول "روحاً نابضةً في الليل والنهار، والصبح والمساءِ، وجميع مظاهر الطبيعة المختلفة، وغدت الطبيعة في أذهانهم كائنات روحيَّة تخفق بالحياة، وأسراراً غامضةً تختفي وراء هذه المحسوسات المرئية الجامدة"(١١٢).

وتأثر كشاجم في صوره، بمعطيات العصر العباسي الجديدة، فرددها وعكسها، في شعره.

وتبدَّت الوحدة في شعر الطبيعة لدى كشاجم، فالقصيدة -أو المقطوعة- متماسكة ومتلاحمة الأجزاء، فيسترسل الشاعر في رسم المشاهد، ويفصل في عرضها، بأسلوبٍ قصصي، تتابع فيه المناظر والأحداث، ومرد ذلك أن الشاعر يقف أمام مشهدٍ متكاملٍ من الطبيعة، فيتناوله جزءاً جزءاً حتى يستوفي عرضه.

واستخدم كشاجم بعض عناصر البديع ولا سيما الجناس والطباق ولكن دون إسرافٍ أو إفراطٍ فيهما.

وقد استخدم كشاجم الألفاظ القديمة والتعبيرات التراثية، حين عبَّر عن موضوعاتٍ تتعلق بوصف الصحراءِ وحيوانها وخاصةً في الطرديات، لكنه استخدم الألفاظ الفارسية المعرَّبة، حين وصف الأزهار والربيع والأمطار، لأنَّ

بعض أسماءِ الأزهار فارسي في الأصل، ثم بسبب تأثُره بالمعطيات الحضارية الجديدة.

ووصف كشاجم الطبيعة في غير قليل من قصائد أو مقطوعات مستقلة دون أن يتطرق إلى أغراض أخرى.

وقد كان لمدرسة كشاجم تأثير في شعراء الطبيعة في العراق وفارس وخراسان والاندلس.

المصادر والمراجع

(١) الحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي بن العماد، شذرات الذهب في أخبار مَنْ ذهب، منشورات دار الآفاق الجديدة، ج٣، ص٣٧-٣٨، وابن النديم، أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق، الفهرست، ضبطه وشرحه وعلق علي: د. يوسف علي طويل، ١٩٩٦، دار الكتب العلمية-بيروت، ط١، ص٢٢٥، والشابشتي، أبو الحسن علي بن محمد، الديارات، تحقيق كوركيس عواد، ١٩٩٦، منشورات مكتبة المثنى-بغداد، مطبعة المعارف - بغداد، ط٢، ص٢٦٠؛ والسيوطي، جلال الدين عبدالرحمن بن أبي بكر، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ١٩٦٧-١٩٦٨، القاهرة- مكتبة البابي الحلبي، ج١، ص٥٦.

(٢) كشاجم الرملي، أبو الفتح محمود بن الحسين، ديوانه، تحقيق خيرية محفوظ، ١٩٧٠، والشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ١٩٩٢، المكتبة العصرية-بيروت، ج٣، ص١٩٠.

(٣) انظر ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب المحيط، إعداد يوسف خياط ونديم مرعشلي، بيروت، ١٩٧٠، شأب.

(٤) كاودن، الأديب وصناعته، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ١٩٨٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ص٥٤.

(٥) الشابشتي، الديارات، ص٢٦٠.

(٦) الديوان، ص٧٧-٧٨.

(٧) انظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، تَرَجَ،والمحبّي، محمد الأمين بن فضل الله، قصد السبيل فيما في اللغة العربية من الدخيل، تحقيق وشرح د.عثمان محمود الصيني، ١٩٩٤، مكتبة التوبة-الرياض، ط١، ج١، ص١٥٨-١٥٩.

(٨) شيخ أمين، بكري، البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، ١٩٨٢، دار العلم للملايين، ط٤، ج٢، ص١١١.

(٩) الديوان، ص٤٠٠-٤٠١.

(١٠) انظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، غَلَل.

(١١) عبد المطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعرالحداثة (التكوين البديعي)، ١٩٩٠، دار المعارف، ط٢، ص٢٦٩.

(١٢) أدونيس، سياسة الشعر، ١٩٨٥، دار الآداب-بيروت، ط١، ص١٥٥.

(١٣) الجارم، علي، البلاغة الواضحة، دار المعارف، ص١٥٥.

(١٤) الديوان، ص٤٠٧.

(١٥) انظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، غَدَق.

(١٦) المصدر نفسه، هَزَم.

(١٧) المصدر نفسه، سَمَك.

(١٨) المصدر نفسه، قَبَس.

(١٩) المصدر نفسه، نَصَل.

(٢٠) الخطيب الاسكافي، أبو عبدالله محمد بن عبدالله، مبادئ اللغة، ١٩٨٥، دارالكتب العلمية-بيروت، ط١، ص١٧.

(٢١) المصدر نفسه، ص١٩.

(٢٢) خليف، يوسف، نداء القمم، ١٩٦٧، دارالكاتب العربي-القاهرة، ص١٤.

(٢٣) عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٩٩٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٨٩.

(٢٤) الديوان، ص٢٤٢.

(٢٥) الجواليقي، أبو منصور موهوب بن أحمد بن محمد، المُعرب مِن الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق د.ف عبدالرحيم، ١٩٩٠، دارالقلم- دمشق، ط١، ص ٣٤٤-٣٤٥.

(٢٦ المصدر نفسه، ص٥٩٨.

(٢٧) الديوان، ص١٩٠.

(٢٨) انظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، ذَفر.

(٢٩) المصدر نفسه، دبي.

(٣٠) انظر القنطار، بهيج مجيد، ١٩٨٦، الطبيعتان الحيّة والجامدة في الشعر الجاهلي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ص٧٥٧.

(٣١) الديوان، ص٤٢٥.

(٣٢) انظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، نَخَل.

(٣٣) المصدر نفسه، عَذَق

(٣٤) المصدر نفسه، غدَر.

(٣٥) المصدر نفسه، وَحَف.

(٣٦) عبدالمطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص٢٤.

(٣٧) الديوان، ص٢٩٧-٢٩٨.

(٣٨) انظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، شبَر.

(٣٩) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن إسماعيل النيسابوري، مَنْ غاب عنه المطرب، تحقيق د. يونس السامرائي، ١٩٨٧، عالم الكتب-مكتبة النهضة العربية، ط١، ص١٠٧.

(٤٠) نوفل، سيد، شعر الطبيعة في الأدب العربي، دار المعارف بمصر، ط٢، ص٢١٥.

(٤١) أبو حلتم، نبيل خليل، ١٩٨٥ اتجاهات الشعر العربي في القرن الرابع الهجري (مِن خلال يتيمة الدهر)، نشر وتوزيع دار الثقافة، قطر- الدوحة، ص٢٦٤-٢٦٥.

(٤٢) الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ١٩٥٨، مكتبة الأنجلو المصرية-القاهرة، ص٣٦٢-٣٦٣.

(٤٣) الديوان، ص٣٨٧.

(٤٤) انظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، قَرر.

(٤٥) البنداري، حسن، جدلية الأداء التبادلي في الشعر العربي المعاصر، ١٩٩٥، مكتبة الأنجلو المصرية-القاهرة، ص١٤.

(٤٦) الغذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير، ١٩٨٥، جدة، ص٦٠.

(٤٧) الديوان، ص٤١٦-٤١٧.

(٤٨) قاسم، عدنان حسين، التصوير الشعري، ١٩٨٨، مكتبة الفلاح-الكويت، ط١، ص١٨٢.

(٤٩) الديوان، ٣٠٧-٣٠٨.

(٥٠) الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص٣٥٥.

(٥١) النويهي، محمد، الشعر الجاهلي، الدار القومية للطباعة والنشر-القاهرة، ج١، ص٦٠.

(٥٢) حققه أطلس، محمد أسعد، ١٩٤٥، مطبعة دار المعرفة-بغداد.

(٥٣) الديوان، ص٣٤٦.

(٥٤) المصدر نفسه، ص٤٦٧.

(٥٥) انظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، تَأقَ.

(٥٦) المصدر نفسه، زَجر.

(٥٧) الجواليقي، المعرب من الكلام الأعجمي، ص٤١١، وانظر الدميري، كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى، حياة الحيوان الكبرى، ضبطه عبداللطيف سامر بيتية، ١٩٩٥، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط١، ج١، ص٣٩٩.

(٥٨) مصطفى، إبراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، دار الدعوة للطباعة والنشر، بنَى.

(٥٩) الجابر، سعود، الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، ١٩٨١، مؤسسة الرسالة، ط١، ص٣١٠.

(٦٠) حجازي، أحمد عبدالمعطي، قصيدة (لا) قراءة في شعر التمرّد والخروج، ١٩٨٩، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط١، ص٦١.

(٦١) الديوان، ص٣٧٠.

(٦٢) انظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، كَفَأ.

(٦٣) المصدر نفسه، بَزَر

(٦٤) المصدر نفسه، بري.

(٦٥) المصدر نفسه، بَرَق.

(٦٦) المصدر نفسه، حَلَق.

(٦٧) فيشر، آرنست، ضرورة الفن، ترجمة أسعدحليم، ١٩٧١، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص٢٢٠.

(٦٨) الديوان، ص٢١٥.

(٦٩) انظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، غَفَر

(٧٠) الديوان، ص٣٦٥-٣٦٦.

(٧١) الدميري، حياة الحيوان الكبرى، ج١، ص١٠٦.

(٧٢) المصدر نفسه، ج١، ص٣٩٩.

(٧٣) المحبي، قصد السبيل، ج١، ص٣١٦.

(٧٤) الجواليقي، المعرب من الكلام الأعجمي، ص١٨١، وانظر الزبيدي، محب الدين محمد بن محمد الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق د. حسين نصار، ١٩٧٤، مطبعة حكومة الكويت، بَشَق، وأدي شير، السيد، الألفاظ الفارسية المعربة، ١٩٨٧-١٩٨٨، دارالعرب للبستاني-القاهرة، ط٢، ص١٦.

(٧٥) الفيروز ابادي، مجدالدين شيخ الأسلام، القاموس المحيط، ١٩٧٧، دار الحديث، القاهرة، فرز.

(٧٦) الديوان، ص٤٣٦-٤٣٧.والحصري القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب، ضبطه وشرحه د. زكي مبارك، دار الجيل-بيروت، ط٤، ج٢، ص٣٦٢.

(٧٧) انظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، لبب.

(٧٨) أبو سويلم، أنور، الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، ١٩٨٣، دار العلوم للطباعة والنشر، السعودية، ط١، ص١٣٠.

(٧٩) عبدالمطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص٨٢.

(٨٠) الديوان، ص٣٤٧-٣٤٨.

(٨١) أبو سويلم، أنور، الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، ص١٧٠-١٧١.

(٨٢) الشايب، أحمد، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، ١٩٧٦، دار القلم-بيروت، ط٦، ص٤٠٧.

(٨٣) أبو سويلم، أنور، الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، ص٣٩٨-٣٩٩.

(٨٤) الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق محمد مفيد قميحة، ١٩٨٣، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ج٢، ص١٣٨.

(٨٥) متز، آدم، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة د. محمد عبدالهادي أبو ريدة، لجنة التأليف بالقاهرة، ج١، ص٤٧١.

(٨٦) الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف-القاهرة، ص٢١٦. وابن رشيق القيرواني، أبو الحسن الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، ١٩٨١، دار الجيل-بيروت، ط٥، ج٢، ص٢٩٥.

(٨٧) ابن النديم، الفهرست، ص٢٢٥، وانظر ملحس، ثريا عبدالفتاح، محمود بن الحسين بن شاهك المعروف بأبي الفتح كشاجم في آثاره وآثار الدارسين، ١٩٨٠، دار الكتاب اللبناني-بيروت، ط١، ص٣٣-٤٣.

(٨٨) الثعالبي، يتيمة الدهر، ج٢، ص٣٩٨-٣٩٩.

(٨٩) ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله بن عبدالله، معجم البلدان، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي-دار الكتب العلمية، بيروت، ج٥، ص٣٧٣-٣٧٤.

(٩٠) الثعالبي، يتيمة الدهر، ج٢، ص٣٩٧.

(٩١) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٩٨.

(٩٢) المصدر نفسه، ج٤، ص١٨٣-١٨٥. وانظر الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص٤٦٠.

(٩٣) انظر المرجع نفسه، ص٤٦١.

(٩٤) الثعالبي يتيمة الدهر، ج٤، ص٢٠١-٢١٢.

(٩٥) المصدر نفسه، ج٤، ص٢٠٩.

(٩٦) المصدر نفسه، ج٤، ص٢٠١.

(٩٧) الثعالبي، مَن غاب عنه المطرب، ص٩٩.

(٩٨) الثعالبي، يتيمة الدهر، ج٣، ص٣٠٦.

(٩٩) الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص٣٥٧.

(١٠٠) الديوان، ص١٣٠-١٣٣.

(١٠١) انظر ياقوت الحموي، معجم البلدان، ج٤، ص٤٧٣.

(١٠٢) ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم بن خفاجة الأندلسي، ديوانه، تحقيق د. السيد مصطفى غازي، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص٣٥٦-٣٥٧.

(١٠٣) الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص٤٨١.

(١٠٤) ابن حمديس، عبدالجبار بن أبي بكر بن محمد، ديوانه، صححه وقدم له د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ص٢٥. وانظر ص٢٩١-٢٩٢.

(١٠٥) الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص٤١٨.

(١٠٦) الديوان، ص١٣١.

(١٠٧) ابن خفاجة، ديوانه، ص٧٦.

(١٠٨) الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص٤٨٣.

(١٠٩) المرجع نفسه، ص٤٦٢.

(١١٠) ابن حمديس، ديوانه، ص٣٢٧.

(١١١) الديوان، ص٣٧٠.

(١١٢) أبو سويلم، أنور، الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول، ص٤٤٧.

المهن في مقامات الحريري*

تطور المجتمع في العصر العباسي، واهتم بالتجارة والصناعة، بسبب اتساع المدن، وكثرة الحواضر، مما أدى إلى ظهور مهن كثيرة ومختلفة.

وقد شملت مقامات الحريري مناحي الحياة المختلفة، في العصر العباسي، ومنها المهن.

وقد حظيت هذه المقامات بدراسات جادة وخصبة في العصر الحديث، لعل من أبرزها: دراسة الدكتور شوقي ضيف (المقامة)، ودراسة الدكتور عبد الرحمن ياغي (رأي في المقامات)، ودراسة الدكتور إبراهيم السعافين (أصول المقامات).

ولكن هذه الدراسات اهتمت اهتماماً كبيراً ببناء المقامات وأشكالها وعلاقتها بمقامات بديع الزمان الهمذاني، في حين كان الالتفات إلى المهن قليلاً، مما دفعني إلى أن أكشف النقاب عنها، وأجلو صورتها. فجاء هذا البحث إطلالة على جوانب الحياة اليومية التي كان يعيشها الناس، وقتذاك، وكيفية استغلال الحريري لمفردات هذه الحياة وبخاصة المهن.

وسندرسها، مصنفين لها إلى خمس مهن رئيسة، هي:

١. المهن اليدوية.

٢. المهن التجارية.

---

* نشر في مجلة دراسات، التي تصدر عن الجامعة الأردنية، المجلد ٢٦، العدد ٢، ١٩٩٩.

٣. مهنة الزراعة والصيد.

٤. مهنة الرعي والقيافة

٥. المهن العسكرية.

وسندرس كل مهنة على حدة.

أولاً: المهن اليدوية

١. مهنة الحجامة:

تبدو صورة الحجّام لطيفاً نظيفاً: "يحجمُ بلطافةٍ، ويسْفِر عن نظافة"[(١)]، وهو خفيف الحركة ويحلق حلقةً بعد أُخرى؛ فيكون الشَعر على هيئة طبقات: "حركته خفيفة، وعليه من النُظَارةِ أطواقُ، ومِن الزُحام طِباقُ"[(٢)]. وكان يجرح بالموسى، أحياناً: "أم موقف جِلْدٍ يُكْشَط، وقفاً يُشْرَط"[(٣)].

ويبرز الفتى الذي يريد الحلاقة منتصباً بين يدي الحجّام كالسيف من أجل الحِجامة[(٤)]. والحجّام يطلب الأجر (الدراهم) ويلحّ عليها قبل أن يحجم؛ فلا يحلق إلا لمن أعطاه الدراهم[(٥)].

وقد عُرف بعض الحجّامين بأنّه: "عظيم الاشتطاط، ثقيل الاشتراط، كليل المشراط"[(٦)].

والحجّام فقير لا يجد قوت يومه؛ فلو وجده "لما مَسّت يده المشراط والمِحجمة"[(٧)] -وهما أدوات الحلاقة- فهو لم يرضَ عن هذه المهنة، ولكنه مكره عليها، اضطرّه الفقر إلى أن يمتهن هذه المهنة، وأن يعامل من يحلق عنده بجفوةٍ وغلظةٍ؛ حين كان يشتطُ في طلب الأجر، وقد كان يلتمس من الناس الشفقة والعطف؛ بسبب فقره[(٨)].

ويبدو أن لدى بعض الحجامين فراغاً كبيراً؛ حتى ضرب المثل بفراغه؛ فقيل: "أفرغ من حجام ساباط"[(٩)].

ويظهر أن صفات الحجَامين، ظلّت حتّى زمن قريب، تشبه صفاتهم في الماضي؛ فهم: "مرفّهون في ملبسهم وهيأتهم، مع نظافة المحلّ... واستعمال الروائح الفاخرة؛ ليجذبوا الناس للحلاقة... وأصل هذه الصنعة من غالب الملك: كالمسلمين والنصارى واليهود وغالبهم نصارى"[١٠].

وما زلنا حتّى اليوم نشاهد الحجّام وأدواته من مقصّ وموسى، وهو يعتني بمحلّه وينظّفه، حتّى يجذب الناس للحِلاقة.

٢. مهنة الخياطة:

تبدو صورة الخيّاط، في مقامات الحريري، صغير السِنّ، فهو "حَدثٌ"[١١]، و"فتى"[١٢]. ونشاهده وهو "يرفو أطماراً عفاها البِلا وسوّدها"[١٣]؛ فهو يرفو ثياباً بالية، وأداته الرئيسة هي الإبرة التي تنكسر، أحياناً؛ حين يجذب الخيط الذي فيها بطريقةٍ خاطئة، وحينئذٍ يطالبه صاحب العمل بإبرةٍ بديلةٍ أو أن يدفع ثمناً لها، أو يعيدها إلى حالها الأولى في الجودة[١٤].

وتبدو صورة الإبرة خفيفةً "رشيقة القدّ، أسيلة الخدّ -أي سهلة طويلة- صبور على الكد، سريعة وكان الصانع يعرضها للمبرد؛ ليشحذها، أو يعرضها للنار؛ ليزيد من قوة حدّتها، أمّا رأسها، فكثير الحركة، يؤلم الخياط إذا وخزه، ويربط بها خيط طويل[١٥]، أمّا الثوب الذي يرفوه الخياط، فيحاك مرتين؛ في المرة الأولى يُخيّط خياطةً خفيفةً وهو الشّلل، ثم يأتي "كف الثوب"، وهو الخياطة الثانية، وأمّا لون الثوب فقد يكون أسود أو أبيض[١٦].

والخيّاط متخصّص في الخياطة، وهو فقير[١٧].

وقد ورد اسم "الخرّازين" في المقامات -وهم صانعو الأدوات الجلدية- فالخرز: خياطة الأدم، وقد خرز الخُفّ يخرزه خَرْزاً، والخرّاز: صانع ذلك، وحِرفته الخِرازة، والمِخْرَز: ما يُخرز به، وهو كالخياطة في الثياب[١٨].

وقد كان الخرّازون لا يكتبون ولا يقرؤون:

وكـــاتبين ومـــا خطّت أناملهم حرفاً ولا قرؤوا ما خطّ في الكتبِ

فالكاتبون: الخرازون، يقال: كتب السقاء والمزادة، إذا خرزهما، وكتب البغلة أو الناقة إذا جمع بين شفريهما، وخاطهما[19].

ونرى في المقامات أسماء بعض المنسوجات وصور الأقمشة، والسَجاد، مثل: الطنافس[20]، و"الدرانك والسجوف"[21] والزَربية[22] والنمارق[23] -وهي من عمل النسّاج. فقد كانت هذه المهنة معروفة، اذ كان الحائك ينسج الثوب وغيره، وتسمى هذه الحرفة النِساجة[24]، ومِن آلاته: المِنوال والنُول، وهي الخشبة التي يلف عليها الحائك الثوب، وقيل: هذه الخشبة هي الحَفَة، والذي يقال له الحَف هو المنْسج[25].

ولا غرو في ان يلتفت الحريري الى مهنة النساجة؛ فقد اشتهرت أصبهان بالحلل الإبريسمية المنسوجة وغير المنسوجة[26]، كما اختصت الشام بصناعة المنسوجات الحريرية[27]، وكانت أنوال فارس والعراق تنتج أفخر أنواع السجاد[28]، في العصر العباسي.

٣. مهنة الحِدادة:

ذكر الحريري في مقاماته، "القَيْن"[29]، وهو الحدّاد، ويُطلق على كل صانع، والجمع قيون[30]، وقد ارتبطت صورة الحدّاد بالوسخ؛ بسبب عمله في الحديد: "منتسباً إلى القين، نقياً مِن الدَرن والشَين"[31]، إذ كان ينفي الكير عن الحديد: "وجعلتم تبري خَبَثاً"[32].

وتظهر صورة المُدرْوِزين[33] الذين يتعرَضون للصنائع الخسيسة[34]، مثل عمل المراوح، ومنها مروحة الخيْش[35]، وتبدو هذه المروحة سريعة، وهي مربوطة بحبل من الكتّان تمد به، وترى في الصيف -وقت الحرّ- وهي تقطر ندى ورذاذاً، لتذهب الحرّ عن الناس، أمّا إذا ولّى الصيف، فلا عمل لها، ولا فائدة منها:

تُرى في أوان القَيْظ تنطف بالنـــدى

ويبدو إذا ولّى المصيِف قحولها[٣٦]

ومِمّا ينبغي ذكره أنّ صناعة المراوح ما زالت قائمةً إلى أيامنا هذه.

ويذكر الحريري أنّ الصناعة كثيراً ما تكسد ولا تنفق: "وأمّا حِرَفُ أولي الصناعات، فغير فاضلةٍ عن الأقوات، ولا نافقةٍ في جميع الأوقات"[٣٧]. وإذن فليس إلا حرفة الكُدية؛ فهي المتجر الذي لا يكسد ولا يبور، والمصباح الدائم النور[٣٨].

٤. مهنة الماتح والمائح:

ويظهر أنّ هاتين المهنتين شاقتان، آية ذلك قوله: "إكداء الماتح والمائح"[٣٩]؛ فالإكداء يعني المشقّة والتعب والصلابة والانقطاع[٤٠]، وأمّا أدواتهما، فهي الأرْشية التي تستعمل للاستسقاء[٤١].

وممّا لا ريب فيه أنّ هذه المهنة قد اختفت اليوم، فهي مهنة قديمة لازمت الحياة الرعوية البدويّة.

٥. مهنة اشتيار العسل:

ذكر الحريري هذه المهنة في قوله: "وكنتُ مع اشتيار شَهْدِه"[٤٢]. فيبدو أنّ بعض الناس كانوا يشتارون العسل وينتفعون به. وأظنّ أنّ هذه المهنة منوطة بسكّان الجبال، حيثُ يكثر النحل، وتنتشر الأشجار التي يتخذ منها النحل مكاناً لبناء خليّاته.

وأرجّح أنّ هذه المهنة شاعت في بلاد فارس، لكثرة جبالها وأشجارها.

٦. مهنة الطهي:

بدت صورة الطَاهي، وهو يعدُ "حلواءَ الخوان"(٤٣)، كما كان يصنع "حلواء السماط"(٤٤)، ووظيفته، أيضاً، تزيين الأطعمة: "فعاج بهم إلى سِماطٍ، زيَنته طُهاتَه"(٤٥).

وللطاهي أدوات يستعملها للطهي، منها: الأساود، وهي الآلات المستعملة كالإجَانة والقِدر والجفنة(٤٦)، ومنها: المزاوِد(٤٧).

وأمَا الحلوى والطعام الذي يقدِمه الطاهي، فكان: الخبيص(٤٨)، والعصائد والثرائد(٤٩)، وسمك قريس(٥٠).

ومعظم أسماء الأطعمة السابقة جاءت على صيغة "الفعيلة"، وهذا ما عليه جلُ أطعمة العرب، وهي متقاربة الكيفيَة(٥١). كما أن هذه الأطعمة، وتزيينها تدلَ على حياة الترف والغنى، وقتذاك؛ فهي تُقدَم للطبقة العليا في المجتمع. وربما كان الطبَاخ مختصاً بتلك الطبقة؛ فهو الذي يزين الطعام ويقدمه لها، وقد وصِف الطبَاخ بأنَه "الحَسَن المهنة"(٥٢).

على أنه قد لا يحسن عمله، أحياناً، فيلقي اللوم على الحطب:

وقادرين متى ما ساءَ صَنْعُهمْ   أو قصَروا فيه قالوا: الذنبُ للحطبِ

فالقادر: هو الطابخ في القدر، والقدير: المطبوخ فيها(٥٣).

٧. مهنة الطب:

تعرَض الحريري لمهنة الطبّ، فجاءت كلمة "الأُساة" -بصيغة الجمع- "أُساة القول المريض"(٥٤) -على سبيل المجاز- وأُساة المريض(٥٥). وجاء بصيغة الإفراد: "ستجد مِني طِباً آسياً"(٥٦).

أمّا أدواته وأساليبه في العلاج، فمنها: البنج[٥٧]، وهو نبْتٌ له حَبٌ يُخلط بالعقل ويورث الخبال، وربما أسكر إذا شربه الإنسان بعد ذوبه، ويُقال: إنّه يورث السُبات[٥٨]، وهو تعريب بَنْك[٥٩].

والبنج من الأدوية المُخدّرة التي ما زالت معروفةً في الطبّ والجِراحة حتّى اليوم.

ومن الأساليب التي استعملها الأطبّاءُ في العلاج: "انتهاء الداء إلى الكيّة"[٦٠]. -أي آخر الطبّ الكيّ- وهذا العلاج معروف عند العرب منذ القدم.

وقد عبّر الحريري عن ناحيةٍ نفسيّةٍ لدى المريض؛ تتمثّل في تطلُّعه إلى الطبيب، واشتياقه إليه، لإنقاذه مِن المرض: "تَقْتُ إلى مِصْرَ، توقان السقيم إلى الأُساة"[٦١].

٨. مهنة الخِتان:

بدت صورة الخاتن وهو قريب من الصبي المختون: "فقرّبه الوالي لبيانه الفاتن، حتى أحلّه مقعد الخاتن"[٦٢]، كنايةً عن فرط قربه من المختون (المعذور). والخاتن يؤلم الصبي المختون -في اثناء الختان- فقد كان المختون يتألّم ويصيح من الألم، على الرغم من تلطُّف الخاتن معه:

وعاذراً مؤلِماً مَنْ ظَلَ يعذُرُه ... مع التلطُّف والمعذور في صَخَبِ[٦٣]

وأعتقد أنّ صورة الختان، في القديم، لم تختلف عنها في الوقت الحاضر.

ثانياً: المهن التجارية:

١. مهنة التجارة:

أشار الحريري إليها، بقوله: "إنّ مَن أُمِر بالقناعة، وزُجِر عن الضّراعة، هم أرباب البِضاعة"[٦٤]؛ فوصف التجّار بأنهم مزجورون عن الخضوع والتذلُّل؛

لأنهم أصحاب الأموال. على أنَ "بضائع التجارات، عرضة للمخاطرات، وطعمة للغارات، وما أشبهها بالطيور الطيارات"[٦٥].

فمهنة التجارة تتعرض للربح والخسارة؛ ومن هنا فلا غنى يدوم فيها.

٢. مهنة البزّازة:

البزَ: الثياب، وقيل: البزَ من الثياب: أمتعة البزاز، أو هي متاع البيت من الثياب خاصة، والبزاز: بائع البزَ، وحرفته البزازة[٦٦].

ولفظة "البزاز" من الأسماء التي فارسيتها منسية، وعربيتها محكية مستعملة[٦٧].

وتبدو صورة البزاز، وهو "ينشر ما في صِوانه"[٦٨]. ومن الطبيعي أن ينشر البزاز بضاعته ويعرضها، كي يختار الناس منها ما يريدون.

ويبدو أن مهنة البِزازة كانت شائعة في العصر العباسي، فقد قال ياقوت الحموي: "إنَ من عجائب حلب أنَ في قيسارية البز عشرين دكاناً للوكلاء الذين يبيعون في كُلّ يوم ما قيمته عشرون ألف دينار"[٦٩].

ويظهر أنَ بعض البزازين كانوا يحملون الأمتعة على ظهورهم، وهي مهنة ما زالت قائمة، إذ يبيع البزاز اليوم الثياب والأمتعة غير المخيطة مِن جميع الأجناس والأصناف، وغالب بضاعته لأجل النساء[٧٠].

فنرى في الأسواق القديمة، ما نراه في مجتمعاتنا. فالإنسان هو الإنسان في كل مكانٍ وآن.

٣. تجارة الخمرة:

وصفها الحريري بأنها حرفة مكدية، يبدو صاحبها وهو يمزج الخمرة بالماءِ، "ويربَ بِكراً طال تعنيسها وحجبها حتى عن الأهوية[٧١]، وليس يكفيه "لتجهيزها على الرِضى بالدُون إلا مِيه"[٧٢].

وتحفظ الخمرة في الدِنان، وتُسمى آلة عصرها المِعْصَرة، أمّا سُقاتُها، فيغلب عليهم الحسن والوضاءة، وقد كانوا يحتسونها بين النباتات العطِرة والأزهار الفَواحة مِن نرجس أو ياسمين، وسط أجواءِ الغناءِ والطرب التي تعمرها الحسان والغلمان(٧٣). وأنيتها هي: الكاس والطاس(٧٤).

٤. مهنة النّخاسة:

النَخاس هو بائع الدواب، ثمّ أُطلق على بائع الرقيق(٧٥)، وتظهر صورة النخاسين وهم يبيعون الغلمان، ويُدلّلون عليهم في الأسواق، ومنها سوق "زبِيد" باليمن، مقابل الدنانير والدراهم، مبينين صفاتهم من براعةٍ وفهم وإخلاص للسيد وقناعةٍ وحسْن صُحبة ومحافظة على الأسرار ووسامة، ولكن اضطر أولئك النَخاسون إلى بيع الغلمان، بسبب ضنك العيش، والفقر الشديد، وإلاّ لم يبيعوهم "بملك كسرى أجمعا"(٧٦).

وكانوا ينظرون إلى الغلام، "إذا نَزُر ثمنُه، وخَفّت مؤنُه، تبَرك به مولاه، والتحف عليه هواه"(٧٧) بيد أن الغلمان كانوا يتذمّرون من هذه النَخاسة، فهم بشر لا يجوز بيعهم(٧٨). وكانوا يعاتبون مولاهم، ويبكون لأنهم أضحوا سِلعاً تُباع "كي تشبعْ الكَرِشْ الجياعْ"(٧٩).

وقد وصف النخاسون بالكذب وعدم الوفاء بوعودهم،(٨٠) وهذا ما وقر في اذهان القدماء؛ حتى قيل: "رأس مال الدلال الكذب"(٨١)

ومن الواضح أن تجارة الرقيق كانت رائجةً في العصر العباسي، ولا سيَما في المدن الكبرى، فكان في بغداد شارع يُسمى "شارع دار الرقيق" انتهِب في الفتنة بين الأمين والمأمون(٨٢). وكان للرقيق في العصر العباسي أسواق يباعون فيها، فكانت تتدنى أسعارهم، وترتفع تبعاً للعرض والطلب، وكانوا مزيجاً من الشعوب غير المسلمة، من الزنج والترك والروم والبربر، ممَن انتزِعوا من بلدانهم أو أسِروا في الحروب، واشتروا بالمال(٨٣).

وحرفة النّخاسة أضحت نادرةً، بل لقد انقرضت في وقتنا الحاضر؛ فليس هناك من يتاجر بالرقيق.

٥. مهنة الصيرفة والصياغة:

في مقامات الحريري صورة للصيرفي الذي يميِّز الدراهم، ويعرف المغشوش منها

وبلَوْتهمْ فوجـدْتهمْ لمَّا سبكتُهُمْ زُيوفْ[٨٤]

وقد ارتبطت صورة الصيرفي بالتبصُّر: "تبصُّر نَقَّاد"[٨٥]، فيدور معنى كلمة "نقد" في إطار معرفة الدراهم، جيِّدها وزيفها[٨٦].

وقد شهدت بلاد الشام أسواق الصِّرافة في العصر العباسي، إذ كان يتولَّى الصَّرافون عملية تبديل النقود من فئةٍ إلى فئةٍ أخرى فكانوا يحولون الدنانير إلى دراهم وبالعكس[٨٧]. فكان عمل الصَّراف يشبه عمل البنوك اليوم[٨٨].

أمَّا عمل الصائغ؛ ففي المقامات صور للصناعة المعدنية من الذهب والفضَّة، وصور الحلي من الذهب واللؤلؤ، وغير ذلك، فقد ذكر الحريري: "الحَلْيَ والعَيْنَ"[٨٩] وتظهر طريقة "الصائغ"، وهو يُقلِّب الذهب في النار قبل تصفيته:

فما علــى التبر عارُ في النار حين يُقَلَّبُ[٩٠]

ويعرض الياقوت على النار ليختبره:

وطالما أُصْلِيَ الياقوتُ جمرَ غضىً

ثمَّ انطفى الجمرُ والياقوتُ ياقوتُ[٩١]

ويتجلَّى عمل الصائغ في نظمه المجوهرات، أيضاً، "دُرَّة إلى دُرَّة؛ ليبيعهما ببدرة"[٩٢].

أمَا أدواته، فهي: القالب الذي تُفرغ فيه الجواهر[٩٣]، ومنها معيار الذهب أو "الطيَار"[٩٤]، وهو معيار "ذو طَيْشَةٍ شقه مائل"، ويُرى أبداً فوق علِيَةٍ، و"يتساوى لديه الحصا والنُضار"[٩٥]، وتبدو صور الحلي من اللؤلؤ: "وساقطت لؤلؤاً من خاتَم عَطِرٍ"[٩٦]، ونشاهد القلائد التي كانت تُصنع مِن "السُخب"[٩٧]، وهي قلائد من القرنفل والسك ليس فيها مِن الجواهر شيء[٩٨]، وهنالك السِمط السُباعي[٩٩].

ونجد في المقامات صورة الغوَاص الذي يستخرج اللآلىء والدُرر: "كدْرَة غوَاص"[١٠٠]. والدرَ يُستخرج من البحر اللُجَي[١٠١].

ونشاهد صورة "بيع المرجان"[١٠٢].

وتبدو صورة: "الدرَ في الأصداف يُستَزْرَى ويُبخس في الثمن"[١٠٣]، واللؤلؤ نفيس؛ ولذا يُخزن ويحافظ عليه: "أمَا البِكْرُ فالدُرَة المخزونة"[١٠٤].

ويُستخدم الذهب للشراء:

وصَحْفَةً من نُضَارٍ خالصٍ شُرِيتَ	بعد المِكاسِ بقيراطٍ من الذهب[١٠٥]

وتزين المرأة جيدها بالخرز والذهب:

فمنزلي قفْر كمــــا جيدها	عُطْلُ مِن الجزْعةِ والشَذْرةِ[١٠٦]

وقد كان يُطلق على أصحاب هذه المهنة اسم "الصَواغة والصِياغة"[١٠٧].

وما زالت مهنة الصائغ قائمة حتى اليوم، إذ نشاهد -لمن يعمل بهذه المهنة- سوقاً خاصَةً تُسمَى "سوق الصَاغة". بل إنَ هذه المهنة شائعة في المجتمع الأوروبي، قال ف. عبد الرحيم -محقق المعرَب-: "الياقوت دخيل بالفارسية من اليونانية، وهو نوع من الأحجار الكريمة أزرق اللون، ويُطلق أيضاً، على ضرب من الزهر، وهو بالانجليزية Hyacinth بمعنى الجوهر والزهر"[١٠٨].

ولا ريب في أن هذه المهنة، تدلّ على غنى الدولة العباسية بالذهب والفضة والرصاص واللؤلؤ، والياقيت[١٠٩]؛ ممّا ساعد على رواج هذه المهنة وانتشارها.

ثالثاً: مهنة الزراعة والصيد

١. مهنة الزراعة:

ذكر الحريري كلمة "الفلاح"[١١٠] وقال عن الزراعة: "وأمّا اتخاذ الضِّياع، والتصدي للزدِراع، فمنهكةٌ للأعراض، وقيودٌ عائقةٌ عن الارتكاض، وقلّما خلا ربُّها عن إذلالٍ، أو رزق روْح بالٍ"[١١١].

فتبدو مهنة الزراعة مذلّة ومنهكةً وقيوداً عائقة، لا يحظى صاحبها إلا بالذلّ والتعب؛ فقد كانت العرب تنظر إلى مهنة الزراعة بشيء من الاحتقار[١١٢]، وكان العربي بطبيعته يأنف من تعاطي الزراعة[١١٣].

٢. مهنة الصيد:

في مقامات الحريري نوعان من صور الصيد: أولهما: صيد البحر، وثانيهما: صيد البرّ، وفي النوع الأول، يظهر صيد السمك، وأداة صيده الرئيسة هي الشّص: "وأنشبْتُ شِصّي في كُلِّ شيصَه"[١١٤]، والشّص -بفتح الشين وكسرها- حديدة عقفاء يُصاد بها السمك[١١٥]. وهو فارسي[١١٦]، ويقال للشِص: الصنارة[١١٧].

وممّا ينبغي ملاحظته، أنّ "الشِصّ" من أسماء الآلات التي ليس لها أفعال، فهي جامدة غير مشتقّة، ولا تنضبط تحت قاعدة معيّنة[١١٨]. فهي اسم آلة سماعي.

ومن أدوات الصيد البحري: الحِبالة[١١٩]، ويقال لها: الشَبكة[١٢٠] والشَرك[١٢١] والأُحبولة[١٢٢]، ويستخدمها الصائد؛ ليَريغ القنيص بها والقنيصة[١٢٣].

وأمّا الصيد البرّي: فأعترف أنّني لم أجد إلا أحد أدواته، وهو "الفخّ"[١٢٤] الذي يُصاد به الطير، وهو مُعرَب وليس بعربي[١٢٥].

ومن كان يمتهن مهنة الصيد يسمَى "القانص"[١٢٦]، و"القنّاص"[١٢٧].

رابعاً: مهنة الرعي والقيافة:

١. مهنة الرعي:

في مقامات الحريري إشارة إلى "السَارح"[١٢٨] وهو اسم للراعي الذي يسْرح الإبل[١٢٩]، ولعلَ هذه المهنة من المهن التي كانت نادرة في العصر العباسي؛ إذ كان اهتمام الناس بالمهن الصناعية والتجارية.

٢. مهنة القيافة:

جاء ذكر "المُقيَفين"[١٣٠] في المقامات. والقائف: هو الذي يتتبَع الآثار ويعرفها ويعرف شبه الرجل بأخيه وأبيه[١٣١]، وهو الذي يعرف نسب الإنسان بفراسته ونظره إلى الأعضاء[١٣٢].

وكانت وسيلة القائف، في قيافته، التأمل وإنعام النظر: "وأنعم نظرك للقيافة، فإنَ من صدق توسُمه، طال تبسُمه، ومن أخطأت فِراسته، أبطأت فريسته".[١٣٣]، فيبدو أنَ مهنة القيافة تستلزم ذكاءً وفطنةً، ليتسنَى للقائف أن يميِز الأشخاص وأن يعرفهم.

والقيافة كانت معروفة عند العرب، وهي على ضربين: قيافة البشر، وقيافة الأثر. فأمَا قيافة البشر، فالاستدلال بصفات أعضاء الإنسان، وأمَا قيافة الأثر، فالاستدلال بالأقدام والحوافر والخفاف، وقد اختصَ به قوم من العرب،

كانوا يعرفون قدم الشاب من الشيخ، والمرأة من الرجل والغريب المستوطن[١٣٤].

خامساً: المهن العسكريّة:

١. صنّاجة الجيش:

وردت هذه المهنة في المقامات[١٣٥]. ونود أنَ نذكر أن الصُنج الذي تعرفه العرب هو الذي يتخذ من صفرٍ يضرب أحدهما بالآخر، فأمّا الصَنج ذو الأوتار، فتختص به العجم، وهما معرّبان[١٣٦]. والصُنج تعريب سَنْج[١٣٧]، وهو من آلات الملاهي، جمعه صنوج[١٣٨].

وهذه المهنة ما زالت حتّى اليوم، وهي تختص بالموسيقى التي تُعزَف في المناسبات المختلفة، سواءٌ أكان ذلك في المجتمع العربي، أم في المجتمع الغربي.

٢. مهنة المُجلْوزين:

ذكر الحريري "المجلوزين" في مقاماته[١٣٩]، والجِلواز: هو الشُرطي، وجلْوزته: خفِتَه بين يدي العامل في ذهابه ومجيئه، والجمع: الجَلاوِزة[١٤٠].

وتتضح وظيفتهم، في مُلاحقة الناس المطلوبين للسُلطان ومطاردتهم، لجلبهم للعقاب، قال الحريري: "فلما أجزنا حِمى الوالي، وأفضينا إلى الفضاء الخالي، أدركني أحد جلاوزته، مُهيباً بي إلى حوزته، فقلت: ما أظنّه استحضرني إلاّ ليستخبرني"[١٤١].

وهذه المهنة نشهدها اليوم في مجتمعاتنا الحديثة؛ إذ يضطلع الشرطة بمهمة حفظ الأمن، وجلب المطلوبين للحاكم أو القاضي وغيرهما.

٣. مهنة الناشب:

وردت كلمة "الناشب" في المقامات[١٤٢]، لتدلَ على صاحب النُشاب، فقد ذكرت المعجمات أنَ: "النُشاب: النبل، واحدته نُشابة والناشب: صاحب النشَاب، وهو كالنابل واللابن والتَامِر، وقوم ناشبِة: أي يرمون بالنُشَاب"[١٤٣].

وقد ذكر الصرفيَون أنه "قد يستغنى عن ياء النسب غالباً بصوغ "فاعل" مقصوداً به صاحب كذا، كطاعم وكاسٍ ولابن وتامر، أي: ذوي طعام وكسوة ولبن وتمر"[١٤٤].

٤. مهنة الثقاف:

وردت في قول الحريري: "وثقَفتُكُمْ تثقيفَ العوالي"[١٤٥]. وكان صاحب هذه المهنة يحتاج إلى الثقاف، وهي حديدة تكون مع الرمح والقواس يقوم بها المعوج من الرماح[١٤٦].

وربما كان الثقاف يحتاج، أيضاً، إلى النار لتقويم الرماح وتعديلها. كما تستدعي هذه المهنة المهارة في التقويم والتعديل.

وممَا يستحق الذكر أن بعض المهن السابقة -مثل الحِجامة والخرازة والحدادة- كان يُخصَص لها أسواق خاصة، فأُقيم سوق البزَازين وسوق الحذائين وغيرهما[١٤٧]، فكانت كُلُ طائفةٍ من أصحاب المهن تتجمَع في مكانٍ خاصٍ بها[١٤٨]، وأصبح لكل حرفةٍ رئيس من أصحابها تعينَه الحكومة عادة، أو تعترف به[١٤٩]. وهذا يدل على حسن التنظيم والرقابة في الدولة العباسية.

المهن والأوزان الصرفيَة:

ومما يجلب الانتباه، ويسترعي النظر، أنّ أسماء المهن السابقة، جاءت على أوزان صرفيَة معيَنة، فبعضها جاء على وزن "فعَال" -أو فَعَالة- بصيغة المبالغة، لتدلَ على المبالغة والتكثير، مثل: حجام وخراز ونخَاس وفلاَح وغواَص

ونقّاد وصناَجة، في حين وردت مهنٌ أخرى على وزن "فعّال" أيضاً؛ ولكن لتدلَّ على النسب، مثل: حدّاد وبزّاز.

وجاء بعضها على وزن "فاعل" -بصيغة اسم الفاعل- من الفعل الثلاثي مثل: طاهٍ وماتح وقادر وعاذر وكاتب، وقد جاء قسمٌ منها على وزن "فاعل" ولكن ليدلَّ على النسب، مثل: ناشب.

ونلاحظ أنّ أسماء بعض المهن وردت على وزن "مُفعْلِلين"، بصيغة اسم الفاعل من الفعل غير الثلاثي، مثل: مُدَرْوزين ومُقيفين ومُجَلْوزين.

واسم الفاعل يدلَ على الحدث ومن وقع منه أو تعلّق به[١٥٠].

ووردت بعض المهن على وزن "فِعالة"، مثل: حِجامة وتِجارة وقِيافة ومعروف أنّ صيغة "فِعالة" تدلَ على الحرفة[١٥١].

ووردت مهنة واحدة على وزن "افتِعال"، هي "اشتيار شَهْدِه". فيبدو أن الحريري كان يختار الأوزان الصرفيّة التي تشي بتمكُّن أرباب المهن من مهنهم وملازمتهم لها، وتعلّقهم بها.

خاتمة

كشفت هذه الدراسة عن "صورة المهن في مقامات الحريري"؛ فقد بان لنا أنّ هنالك مِهناً كثيرةً ومختلفةً، منها: مهنٌ يدويّة، مثل: الحِجامة والخياطة والحِدادة والماتح والمائح واشتيار العسل والطهي والطب والختان. ومنها مهنٌ تجارية، مثل: التجارة والبِزازة وتجارة الخمر والنّخاسة والصيرفة والصياغة.

وهنالك مهنة الزراعة والصيد، ومهنة الرعي والقيافة في حين جاء بعضها؛ ليدلَ على المهن العسكرية، مثل: صنّاجة الجيش والمجلوز والناشب والثقّاف.

وقد برزت صفات أصحاب المهن وأدواتهم التي كانوا يستعملونها وأساليبهم المختلفة في تلك المهن؛ فكان معظمهم من الطبقة الشعبية الفقيرة،

كما جاءت تلك المهن على أوزان صرفيّة معيّنة، انتقاها الحريري في كتابه.

ومن الملاحظ أنّ بعض هذه المهن ما زال قائماً في مجتمعاتنا الحديثة حتى اليوم، ويتمثّل في مهنة: الحجّام والبزّاز والصيرفي والصائغ وصنّاجة الجيش؛ في حين أنّ بعضها اندثر وزال، مثل: مهنة الماتح والمائح والنّخاسة والقيافة، لتغيُّر الظروف، وتطوُّر المجتمعات.

المصادر والمراجع

(١) الحريري، أبو محمد القاسم بن علي بن محمد، مقاماته المسمى بالمقامات الأدبية، ١٩٩٢. دارالكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط الأولى، ص ٥١١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥١٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥١٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥١٣.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٦) المصدر نفسه، ص ٥١٧-٥١٨. عظيم الاشتطاط: مجاوزة الحدّ في السَوم، كليل المشراط: أي كال حدّ الموسى.

(٧) المصدر نفسه، ص ٥٢٠. المحجمة: القارورة.

(٨) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٩) المصدر نفسه ص ٥١٧. حجَام ساباط: ذكر أنّه كان حجَاماً ملازماً ساباط المدائن، يحجم الجندي بدانق نسيئة، وربما مرت عليه برهة لا يقربه فيها أحد، فكان يبرز أمه عند تمادي عطلته، فيحجمها، لكيلا يقرع بالبطالة؛ فما زال يحجمها حتى نزف دمها وماتت.

(١٠) القاسمي، محمد سعيد، قاموس الصناعات الشامية، حققه وقدم له ظافر القاسمي، ١٩٨٨، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط الأولى، ج١، ص ١٠٣.

(١١) الحريري، مقاماته، ص ٨٠،٨٣.

(١٢) المصدر نفسه، ص ٧٩، ٨٣.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٨١.

(١٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(١٥) انظر المصدر نفسه، ص ٧٨-٧٩.

(١٦) المصدر نفسه، ص ٧٩.

(١٧) المصدر نفسه، ص ٨٣.

(١٨) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب المحيط، تقديم عبد الله العلايلي، ١٩٨٨، دار الجيل- بيروت، دار لسان العرب- بيروت، خرز، والفيومي، أحمد بن محمد بن علي المقري، المصباح المنير، ١٩٨٧، مكتبة لبنان، ص ٦٤، وانظر الرصافي، معروف، الآلة والأداة، تحقيق وتعليق عبد الحميد الرشودي، ١٩٨٠، دار الرشيد للنشر. ص ٣٤٠.

(١٩) الحريري، مقاماته، ص ٤٧٣.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٣١٠. الطنافس: نوع من البُسط.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٣٠٦، ص ٣١٠. الدرانك: جمع الدرنوك. نوع من البُسط، وجمعه الدرانيك: السجوف: جمع السجف، وهو ستر الحجلة.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٣١١. الزربيّة -بكسر الزاي وضمها- الطنفسة الحبرية وما كان على صنعتها.

(٢٣) المصدر نفسه، ص ٣١٠. النمارق: جمع النمرُقة -بضم الراء- وسادة صغيرة.

(٢٤) ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل النحوي، المُخصّص، دار الكتب العلمية، بيروت، ج١٢، ص ٢٥٩.

(٢٥) المصدر نفسه، ج١٢، ص ٢٦٠، وانظر الرصافي، معروف، الآلة والأداة، ص ٣٩٨.

(٢٦) ابن الفقيه، أبو عبد الله أحمد بن محمد بن إسحاق الهمذاني، البلدان، تحقيق يوسف الهادي، ١٩٩٦ عالم الكتب، ط الأولى، ص ٥١٥.

(٢٧) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ١٩٧٩، دار الكتب العلمية، بيروت، ج١، ص ٣٤.

(٢٨) انظر حتّي، فيليب، تاريخ العرب، ١٩٩٤، دار غندور للطباعة والنشر والتوزيع، ط التاسعة، ص ٤١٣.

(٢٩) الحريري، مقاماته، ص ٨٠.

(٣٠) ابن سيده، المخصّص، ج٢١، ص ٢٥٧، والفيومي، المصباح المنير، ص ١٩٩.

(٣١) الحريري، مقاماته، ص ٨٠. الدرن: الوسخ.

(٣٢) المصدر نفسه، ص ١١٨. الخبث: ما ينفيه الكير عن الحديد.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٣١٠.

(٣٤) أدي شير، السيد، الألفاظ الفارسية المعرّبة، ١٩٧٨-١٩٨٨، دار العرب للبستاني- القاهرة، طبع المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين- بيروت، ط الثانية، ص ٦٢. فقد ذكر أن المدروز: معرّب دريوزه، ومعناه التكدية، وأصل المدروز: هو الذي يجلس على الدروازة، وهي مقدم الدرب بالفارسية، ويدور عليها للتكدية.

(٣٥) الحريري، مقاماته، ص ٤٤٣. مروحة الخيش: هي ثياب خشنة من الكتّان تستعمل في العراق تكون شبه شراع السفينة تُعلّق في سقف البيت، ويُعمل لها حبل منها تجرّ وتبلّ بالماء، وترشّ بماء الورد؛ فإذا أراد الرجل النوم، جذب حبلها، فيهب منها نسيم بارد طيّب يذهب أذى الحرّ، ويستطاب معه النوم.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ٤٤٣.

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٥٣٩.

(٣٨) المصدر نفسه، الصفحة نفسها، وانظر ضيف، شوقي، المقامة، ١٩٥٤، دار المعارف، ط السادسة، ص ٥١-٥٢.

(٣٩) المصدر نفسه، ص ٣٨١، ص ٣٤٧. الماتح: الذي يستقي على رأس البئر. المائح: الذي يملأ الدلو في أسفلها.

(٤٠) انظر ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ١٩٩١، دار الجيل- بيروت، ط الأولى، ج٥، ص ١٦٦، وابن منظور، لسان العرب المحيط، كَدد.

(٤١) الحريري، مقاماته، ص ٤١٣. الأرشية: الحبال.

(٤٢) المصدر نفسه، ص ٣٩٢.

(٤٣) المصدر نفسه، ص ٢٩٨. الخوان: ما يوضع عليه الطعام.

(٤٤) المصدر نفسه، ص ٣٠٩. السُماط: صف الأطعمة على الخوِان.

(٤٥) المصدر نفسه، ص ٣١٥. وانظر التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وضبط وشرح أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت- لبنان، ج٢، ص ١٨٠. فقد ذكر التوحيدي أنَ الطباخَ يعدَ الأطعمة من دجاج وغيره، ويقدِم الحلواء كالقطائف والفالوذج، والشراب، ويزيِن المائدة. وهذه هي وظيفته التي اختصَ بها.

(٤٦) المصدر نفسه، ص ٣٤٦. الإجانة: إناء يعجن فيه العجين. الجفنة: أعظم القصاع.

(٤٧) المصدر نفسه، ص ٤١٠. المزاود: جمع المِزْوَد، وهو وعاء الطعام.

(٤٨) المصدر نفسه، ص ٣٠٢. الخبيص: نوع من الحلواء.

(٤٩) المصدر نفسه، ص ٤٦٦، ص ٥٣٤. العصائد: جمع العصيدة، وهي دقيق يطبخ بالماء جيداً ثمَ يؤكل بالسمن والعسل. الثرائد: جمع الثريدة، وهي الخبز المفتوت في مرق اللحم.

(٥٠) المصدر نفسه، ص ٥٠٢. سمك قريس: هو أن يطبخ ثمَّ يتَّخذ له صباغ، فيترك فيه حتى يجمد.

(٥١) الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، فقه اللغة، تحقيق جمال طلبة، ١٩٩٤، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط الأولى، ص ٢٨٧.

(٥٢) ابن سيدة، المخصَّص، ج٤، ص ١٤٣.

(٥٣) الحريري، مقاماته، ص ٤٧٣.

(٥٤) المصدر نفسه، ص ٢٩. أساة: جمع آسٍ، وهو الطبيب.

(٥٥) المصدر نفسه، ص ١٣١.

(٥٦) المصدر نفسه، ص ١٤٩.

(٥٧) المصدر نفسه، ص ٣٠٢.

(٥٨) الفيومي، المصباح المنير، ص ٢٥، وانظر ابن سيدة، المخصَّص، ج١١، ص ١٦٢، والصعيدي، عبد الفتاح، الإفصاح في فقه اللغة، ١٩٨٧، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، ص ٢٥٥، والعنيسي، طوبيا، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية، ١٩٨٨-١٩٨٩، دار العرب للبستاني، مصر، ص١٣.

(٥٩) أدي شير، السيد، الألفاظ الفارسيَّة المعرَّبة، ص ٢٧.

(٦٠) الحريري، مقاماته، ص ٣٠٧.

(٦١) المصدر نفسه، ص ٣٠٨.

(٦٢) المصدر نفسه، ص ٤٠٧.

(٦٣) المصدر نفسه، ص ٤٧٦. العاذر: الخاتن.

(٦٤) المصدر نفسه، ص ٣٩٥. الضَّراعة: الخضوع والتذلُّل.

(٦٥) المصدر نفسه، ص ٥٣٨.

(٦٦) ابن منظور، لسان العرب المحيط، بزز، وانظر الصعيدي، عبد الفتاح، الإفصاح في فقه اللغة، ص ٦٧٤.

(٦٧) انظر الثعالبي، فقه اللغة، ص ٣٢٦.

(٦٨) الحريري، مقاماته، ص ٤٧٢. الصوان: وعاء البزّاز يصون فيه الثياب.

(٦٩) ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله الحموي الرومي، معجم البلدان، تحقيق فريد عبد العزيز الجندي، ١٩٩٠، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ج٢، ص ٣٢٧، وانظر المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ١٩٨٨، دارالفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج٤، ص١١. فقد أشار المسعودي إلى التجار البزّازين زمن المأمون.

(٧٠) القاسمي، محمد سعيد، قاموس الصناعات الشامية، ج١، ص ٤٣.

(٧١) الحريري، مقاماته، ص ٣٧٥. يربُّ بكراً: أي يربي خمراً. طال تعنيسها: مكث الخمر في الدنّ. الأهوية: جمع الهواء.

(٧٢) المصدر نفسه، ص ٣٧٦. ميهْ: أي مائة دينار أو درهم.

(٧٣) انظر المصدر نفسه، ص ١٢٣.

(٧٤) المصدر نفسه، ص ٣٧٧. الطاس: الإناء، من الذهب أو صفْر يشرب فيه.

(٧٥) ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن زكريا، مجمل اللغة، تحقيق زهير عبد المحسن سلطان، ١٩٨٦، مؤسسة الرسالة- العراق، ط الثانية، ج٤، ص ٨٦٠، وابن منظور، لسان العرب المحيط، نَخَس، والفيومي، المصباح المنير، ص ٢٢٧.

(٧٦) انظر الحريري، مقاماته، ص ٣٦١-٣٦٣.

(٧٧) المصدر نفسه، ص ٣٦٤.

(٧٨) انظر المصدر نفسه، ص ٣٦٣.

(٧٩) المصدر نفسه، ص ٣٦٤.

(٨٠) المصدر نفسه، ص ٣٦١.

(٨١) الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد، المستطرف في كل فن مستظرف، ١٩٩٤، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت-لبنان، ج٢ ص٥٢.

(٨٢) المسعودي، مروج الذهب، ج٣، ص ٤١٣، وانظر التنوخي، القاضي أبو علي الحسن بن علي، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، تحقيق عبود الشالجي، ١٩٩٥، دار صادر، بيروت، ط الثانية، ج٢، ص ٢٦٥.

(٨٣) انظر حتي، فيليب، تاريخ العرب، ص ٤٠٩، والبستاني، بطرس، موسوعة الحضارة العربية (العصر العباسي)، دار كلمات للنشر، ص ٥٩٣.

(٨٤) الحريري، مقاماته، ص ٣٠٥. سبكتهم: ميزتهم ونقدتهم. زيوف: جمع زيف، وهو المغشوش من الدراهم، وأراد أنه وجدهم من اللئام، وليسوا من الكرام.

(٨٥) المصدر نفسه، ص ٣٩٢. النقّاد: هو من يميّز بين الجيّد والزيف.

(٨٦) ابن فارس، مجمل اللغة، ج٣، ص ٨٨١، وابن سيده، المخصص، ج٢١، ص٢٨. والفيومي، المصباح المنير، ص ٢٣٧.

(٨٧) ابن عساكر، علي بن الحسن بن هبة الله، تاريخ مدينة دمشق، تحقيق صلاح الدين المنجد، ١٩٥٤، دمشق، ج٢، ص ٢٢٨، وانظر المعايطة، زريف، الأسواق في بلاد الشام في العصر العباسي، ص ٢٥٩. ضمن كتاب: بلاد الشام في العصر العباسي (المؤتمر الدولي الخامس لتاريخ بلاد الشام، القسم العربي، ١٩٩٠).

(٨٨) المرجع نفسه.الصفحة نفسها.

(٨٩) الحريري، مقاماته، ص ١٢٣. العين: المسكوك من الذهب والفضة.

(٩٠) المصـدر نفسـه، ص ٣١. التـبر: مـن الذهـب وجميـع جواهـر الأرض مـن النحـاس والصفـر وغـير ذلـك، ممـا اسـتخرج مـن المعـدن قبـل أن يصـاغ ويستعمل.

(٩١) المصدر نفسه، ص ٥١٤. يعني أنّ الياقوت يُختبر بالنار، فإن خرج بارداً، حُكم بجودته، وإلا فرديء.

(٩٢) المصدر نفسه، ص ٨٩. البدرة: عشرة آلاف درهم.

(٩٣) المصدر نفسه، ص١٧٣.

(٩٤) المصدر نفسه، ص ٤٤٧. وسمي الطيَّار؛ لأنَّه على شكل طائر.

(٩٥) المصـدر نفسـه، ص ٤٤٨. شقَّه مـائل: أي راجح. عليَّة: أي يرفـع بـاليد، فيكـون عاليـاً، ويجـوز أن يريـد بالعليـة: اللـوح الـذي يوضـع عليـه المعيـار، وأصل العليَّة: الغرفة.

(٩٦) المصدر نفسه، ص ٣٠.

(٩٧) الحريري، مقاماته، ص ١٣٧.

(٩٨) ابن فارس، مجمل اللغة، ج١، ص ٤٩٠، ابن منظور، لسان العرب المحيط، سخب، والصعيدي، عبد الفتاح، الإفصاح في فقة اللغة، ص ١٥٣.

(٩٩) الحريـري، مقاماتـه، ص ١٦٠. السِّـمط السـباعي: الخيـط الـذي فيـه سـبع خرزات.

(١٠٠) المصدر نفسه، ص ٤٩٩.

(١٠١) المصدر نفسه، ص ٤٣٨.

(١٠٢) المصدر نفسه، ص ١٨٠.

(١٠٣)المصدر نفسه، ص ٤١٩

(١٠٤) المصدر نفسه، ص ٤٦٠.

(١٠٥) المصدر نفسه، ص ٤٧٧.

(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٤٨٨. الجزعة: خرزة يمانية فيها سواد وبياض. الشَذرة: قطعة من ذهب.

(١٠٧) ابن سيده، المخصص، ج٢١، ص ٢٥٧.

(١٠٨) الجواليقي، أبو منصور موهوب بن أحمد بن محمد، المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق ف. عبد الرحيم، ١٩٩٠، دار القلم- دمشق، ط الأولى، ص ٦٤٩، وانظر العنيسي، طوبيا، تفسير الألفاظ الدخيلة في اللغة العربية، ص ٧٦.

(١٠٩) انظر ابن الفقيه، البلدان، ص ٤١٤، ص ٥٣٨. والبستاني، بطرس، موسوعة الحضارة العربية (العصر العباسي)، ص ٦٠٠.

(١١٠) الحريري، مقاماته، ص ٥٥١.

(١١١) المصدر نفسه، ص ٥٣٨-٥٣٩. الضِياع: جمع ضيعة. الازدراع: الزرع.

(١١٢) انظر حتّي، فيليب، تاريخ العرب، ص ٤١١.

(١١٣) المرجع نفسه، ص ٤٢٢.

(١١٤) الحريري، مقاماته، ص ٢٢. الشيصة: أخبث السمك.

(١١٥) ابن منظور، لسان العرب المحيط، شَصَص، وانظر ابن فارس، مجمل اللغة، ج٢، ص ٤٩٦. ومقاييس اللغة، ج٣، ص ١٦٥، والقلقشندي، أحمد بن علي، صُبح الأعشى في صناعة الإنشا، شرح وتعليق محمد حسين شمس الدين، ١٩٨٧، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط الأولى، ج٢، ص ١٥٤. وانظر الرصافي، معروف، الآلة والأداة، ص١٦٦.

(١١٦) الجواليقي، المعرب من الكلام الأعجمي، ص ٤١٤، وانظر أدي شير، السيد، الألفاظ الفارسية المعربة، ص ٦٢. وأصله شَست -بفتح الشين- أُدغمت التاء في السين ثمَ أبدلت صاداً.

(١١٧) أمير الدولتين، الأمير أمين آل ناصر الدين، الرافد، ضبطه الأمير نديم آل ناصر الدين، ١٩٨١، مكتبة لبنان- بيروت، ط الثانية، ج١، ص ٦٠.

(١١٨) انظر الراجحي، عبده، التطبيق الصرفي ١٩٨٤، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص ٨٩.

(١١٩) الحريري مقاماته، ص ٧٢.

(١٢٠) المصدر نفسه، ص ١٢٦.

(١٢١) المصدر نفسه، ص ٢٦٥، ص ٤٤٨.

(١٢٢) المصدر نفسه، ص ٢٢.

(١٢٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها. أراغ الشيء: إذا طلبه على وجه المكر.

(١٢٤) المصدر نفسه ص ٣٠٤.

(١٢٥) الخفاجي، شهاب الدين بن محمود، شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، تصحيح وتعليق ومراجعة محمد عبد المنعم خفاجي، ١٩٥٢، طبع ونشر مكتبة الحرم الحسيني التجارية الكبرى، المطبعة المنيرية بالقاهرة، ط الأولى، ص ٢٠١.

(١٢٦) الحريري، مقاماته، ص ٥٥١.

(١٢٧) المصدر نفسه، ص ٤٩٩.

(١٢٨) المصدر نفسه، ص ٥٥١.

(١٢٩) ابن سيده، المخصَص، ج١٢، ص ١٢.

(١٣٠) الحريري، مقاماته، ص ٣١٠.

(١٣١) انظر ابن سيده، المخصَص، ج١٢، ص ٣٤، وابن منظور، لسان العرب المحيط، قوف.

(١٣٢) أمير الدولتين، الرافد، ج٢، ص ١٣٥.

(١٣٣) الحريري، مقاماته، ص ٥٤٣-٥٤٤. والمقصود: بالعبارة: أنَ من كان كلما توسَم أمراً وتفرَس فيه، جاء على وفق ما توسَم، لشدة فطنته، كان دائم التبسَم، إذ هو يكون دائماً على حذر مما يكره، ظافراً بمقصوده.

(١٣٤) الأبشيهي، ج٢، ص ٨٨.

(١٣٥) الحريري، مقاماته، ص ٥٠٢. الصناجة: صاحب الصنج، والهاء للمبالغة.

(١٣٦) الجواليقي، المعرَّب من الكلام الأعجمي، ص ٤٢٤، وانظر ابن سيدة، المخصَّص ج١٣، ص ١١، والخفاجي، شفاء الغليل، ص ١٦٩، وأمير الدولتين، الرافد، ج١، ص ٥٣، وانظر الرصافي، معروف، الآلة والأداة، ص ١٨٧.

(١٣٧) انظر المسعودي، مروج الذهب، ج٤، ص ٢٢١، وأديّ شير، السيد، الألفاظ الفارسية المعرَّبة، ص ١٠٨.

(١٣٨) الفيومي، المصباح المنير، ص١٣٣.

(١٣٩) الحريري، مقاماته، ص ٣١٠.

(١٤٠) ابن منظور، لسان العرب المحيط، جلَز.

(١٤١) الحريري، مقاماته، ص ٢٣٤.

(١٤٢) المصدر نفسه، ص ٥٥١.

(١٤٣) الجواليقي، المعرب من الكلام الأعجمي، ص ٦١١، وانظر الفيومي، المصباح المنير، ص ٢٣١. بيد أنّ القلقشندي فرّق بين النّبل والنشّاب في كتابه "صبح الأعشى"، ج٢، ص ١٥٠، فقال: النّبل ما يُرمى به عن القسيِّ العربية، والنُّشاب: ما يُرمى به عن القسيِّ الفارسيَّة.

(١٤٤) الحملاوي، شذا العرف في فنّ الصرف، المكتبة الثقافية- بيروت، ص ١٢٨، وانظر حسن، عباس، النحو الوافي، دار المعارف، ط الحادية عشرة، ج٤، ص ٧٤٤.

(١٤٥) الحريري، مقاماته، ص ٥٠٩. المقصود بالعبارة: تقويم الرماح، جمع عالية، وهي القناة المستقيمة.

(١٤٦) ابن سيدة، المخصص، ج٦، ص٣٢.

(١٤٧) ابن عساكر، تاريخ مدينة دمشق، ج٢، ص ٢٢٧.

(١٤٨) الخطيب البغدادي، الحافظ ابو بكر أحمد بن علي، تاريخ بغداد، دار الكتاب العربي، ج١، ص ٨٠، ١١٣.

(١٤٩) اليعقوبي، أحمد بن أبي يعقوب بن جعفر، البلدان، تحقيق دي خويه، ١٨٩٢م، ص ٢٤٨. وانظر المعايطة، زريف، الأسواق في بلاد الشام في العصر العباسي، ص ٢٦٦.

(١٥٠) الحملاوي، شذا العرف في فن الصرف، ص ٧٤.

(١٥١) المصدر نفسه، ص ٦٩.


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com





قراءات في الأدب العباسي

حظي أعلام الشعر العباسي بعدد من الدراسات التي انصبت على كل منهم؛ بحيث يبدو للقارئ أنه لم يعد هناك مجال لعقد دراسات حولهم. لكنّ الاستقصاء في الدرس، والتعمق في الاستقراء، والانفتاح على المناهج الأدبية والنقدية الحديثة، يجعل المجال واسعاً لقراءة أو إعادة قراءة لهؤلاء الأعلام، بما تفتقت شاعريتهم من قضايا موضوعية، أو معالجات فنية، بحاجة إلى كشف.

ولعل ما يزيد في التفاؤل، والرغبة في المغامرة لولوج عوالم هؤلاء الشعراء، التباين الكبير بينهم في الاتجاه الفكري والمذهب الفني، والمشرب الثقافي. وقد كان لهذا كله انعكاس واضح على شعر كل منهم، أو قل: إن شعر كل منهم جاء صورة حية لطبيعة صاحبه الفكرية والفنية والثقافية.

ويكفي أن نسرد أسماء: بشار، وأبي نواس، والبحتري، وابن الرومي، وعبد الله ابن المعتز، والمتنبي وكشاجم، والسري الرفاء من الشعراء، ونلحق الحريري بهم من الأدباء، لنتبين تعدد الاتجاهات، وتباينها بينهم.

وقد كانت هذه الأسماء ميادين بحث عند الزميل الدكتور صالح الشتيوي؛ إذ تناول جانباً من جوانب واحد من هؤلاء الأعلام كان بحاجة إلى مزيد من إلقاء الضوء عليه، بدراسة مستقلة، فأوفاه حقه؛ فتجمعت لديه عشر بحوث في الأدب العباسي. وقد أحسن الدكتور صالح صنعاً حين عمل على أن يضمها كتاب، بعد أن نشرت من قبل في مجلات علمية جامعية متعددة، وفي أوقات متباعدة، بحيث يصعب الحصول عليها، أو تشكيل تصور واضح حولها وحول رؤية صاحبها النقدية.

لقد تمت هذه البحوث بالطرافة في الاختيار، والاستقصاء في الدرس، والكفاية فيما دار حولها من دراسات؛ وهذا يؤهلها إلى أن تضاف إلى مصادر الأدب العباسي ومراجعه الجادة.

الأستاذ الدكتور محمد حوّر

ISBN:9953-36-690-X

